

"Il fascino discreto dell'anarchia. L. Buñuel" (2023) di Pierfrancesco Uva

## Con Buñuel sul cammino di Santiago di Compostela

Questo testo su *La via lattea* di Luis Buñuel fu in origine scritto quale relazione a un convegno, sul significato storico e culturale del Cammino di Santiago di Compostela, che ebbe luogo a Fondo di Val di Non nel luglio del 2006. Alla fine del XV secolo numerose famiglie di Fondo, scampate a una pestilenza, effettuarono un pellegrinaggio fino a Santiago di Compostela. Da allora, in quella cittadina del Trentino il legame con San Giacomo, con il suo Santuario e con il Cammino che a esso conduce è particolarmente sentito. Poiché gli atti del convegno non sono mai stati pubblicati, questo testo – rivisto e corretto – è del tutto inedito e mi è parso interessante farlo conoscere sulla nostra rivista in occasione del quarantennale della morte del grande cineasta (1983-2023).



Stefano Beccastrini

*Introduzione. Luis Buñuel e "La Via Lattea"*

Ricorda l'illustre medievista Giovanni Cherubini nel suo *Santiago di Compostela. Il pellegrinaggio medievale*, il tema composteliano ha avuto profondi riflessi

sia nella letteratura (per esempio, oltre che in quella devozionale e di viaggio, nella lirica iberica delle origini e nelle *chanson de geste* francese) che nell'architettura (influenzando lo stile di molte costruzioni religiose sorte man mano lungo il suo percorso) che nella pittura (il tema composteliano, con la sua tipica iconografia, è presente nell'arte figurativa anche italiana del Medioevo e oltre) e persino nella musica (già il "Liber Sancti Jacobi" – o "Codex Calixtinus" che dir si voglia – contiene una sezione in cui son presenti musiche polifoniche e canzoni per così dire di strada (ossia cantate dai pellegrini durante il cammino: tra esse la celeberrima "Ultreya", con il ritornello "E ultreya e suseya, Deus adiuvanos"). Tutto ciò, almeno fino al XVI secolo. Nell'era moderna, il tema s'è notevolmente rarefatto: va ricomparendo di recente, almeno a livello letterario (si veda, per esempio, il romanzo *Il cammino di Santiago* del noto, seppur da me poco apprezzato, scrittore brasiliano Paulo Coelho) pur restando quasi estraneo nelle espressioni di quell'arte tipicamente novecentesca che è il cinema. Con un'importante eccezione: il film *La Via Lattea*, 1969, del grande cineasta spagnolo Luis Buñuel (nel 2010 è poi uscito anche il film *Il cammino per Santiago*, opera del regista americano Emilio Estevez). Quando, in pieno Maggio 68 (che gli dette la gioia di vedere scritte sui muri, da giovani studenti in rivolta contro l'autoritarismo, frasi quali "L'immaginazione al potere" o "Vietato vietare", il cui spirito aveva condiviso al tempo del movimento surrealista), Buñuel iniziò nella capitale francese la lavorazione de *La Via Lattea*, egli, nato a Calanda nel 1900, era ormai quasi settantenne e aveva una lunga e prestigiosa carriera – svoltasi in Spagna, in Francia, negli USA, in Messico eppoi ancora in Spagna - di cineasta alle spalle. *Il fantasma della libertà*, ultima sua creazione, lo girò all'età di 77 anni: nel 1983 morì in Messico, lasciandoci il frutto più tardivo, non filmico bensì letterario, della sua fantasia ossia l'autobiografia *Dei miei sospiri estremi*.

### La storia

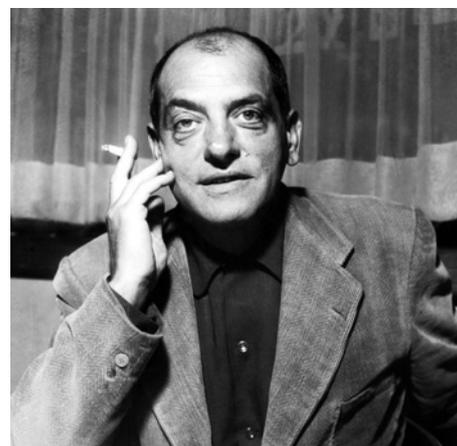
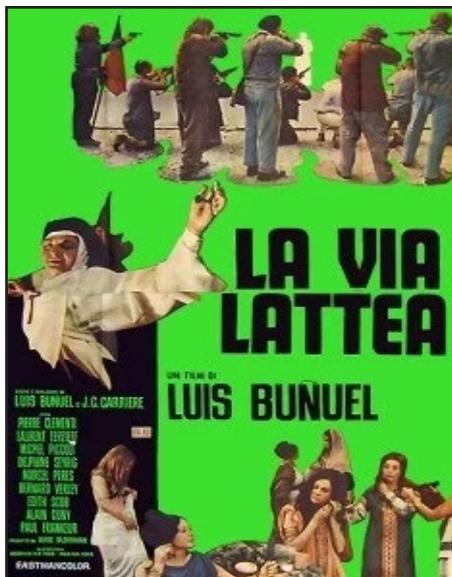
La storia raccontata ne *La Via Lattea* non si presta facilmente a essere riassunta, ricca com'è di episodi più o meno legati tra loro ma situati in luoghi e periodi assai diversi nello spazio e nel tempo (secondo uno stile tipicamente Buñueliano che, in quest'opera, raggiunge la sua massima

libertà espressiva rispetto ai canoni narrativi tradizionali).

Il film inizia mostrando un'antica mappa del Cammino di Santiago di Compostela mentre una voce fuori campo avverte che, dopo la sua fama medievale, a partire dal XVI secolo esso s'è praticamente interrotto a causa delle guerre di religione prima e dalla laicizzazione illuministica della cultura europea dopo. Sparì persino la reliquia dei resti dell'apostolo, fatta nascondere dal vescovo della città e ritrovata soltanto alla fine del XIX secolo, dando inizio a quel revival novecentesco del Cammino che risultava, peraltro, ancora modesto all'epoca in cui Buñuel girò il film ma riespose a partire dall'Anno Santo 1993, anche grazie alla devozione composteliana di Giovanni Paolo II. Due poveracci della Parigi dei tempi nostri, Jean e Pierre (Giovanni e Pietro: giovane l'uno, anziano l'altro), decidono di recarsi in pellegrinaggio a Santiago con lo scopo di rubacchiar denaro agli altri pellegrini. Partono così, moderni pìcari, incontrando per strada una surreale, ma storicamente attendibile ("...tutto quello che si vede e si sente nel film si basa su documenti autentici..." affermò lo stesso Buñuel), baraonda di vescovi e di martiri, di ortodossi e di eretici, di devoti e di blasfemi: da Priscillano al marchese De Sade, dai molinisti ai giansenisti, dagli alchimisti alle prostitute, dai sostenitori dell'immacolata concezione della Madonna a oppositori ferocemente convinti del contrario, da rappresentanti delle idee di Marcione a seguaci di quelle di Nestorio, da inquisitori a peccatori, da albigesi a calvinisti a chi più ne ha più ne metta (compresi Cristo e la Maddalena) lungo la tormentata storia del Cristianesimo.

### Le consonanze

Prima di dedicare la dovuta attenzione al senso complessivo del film (quello che, nella testa



Luis Buñuel (1900 - 1983)

degli spettatori, si traduce in domande del tipo: perché il regista lo avrà fatto? Che cosa voleva dirci? E così via), credo opportuno prendere in esame alcune consonanze tra il film di Buñuel e la plurisecolare vicenda del cammino di Santiago di Compostela (lo scopo è far capire come Buñuel, decidendo di mettersi filmicamente in marcia verso la leggendaria tomba dell'apostolo, lo fece con dovizia di riferimenti storici e culturali). Partirà dal titolo. Si narra che nell'830 d. C. due pastori, guidati da una stella, scoprirono in un campo un sarcofago con le reliquie del santo: da ciò il nome di Campus Stellae dato al luogo ove poi sorse la cattedrale e la città. Ma tal nome era anche quello della Via Lattea: infatti (come ricordano Pierre Barret e Lean-Noel Gurgand nel loro *Alla conquista di Compostela*) si narra anche che San Giacomo sia apparso a Carlo Magno, impegnato nella guerra contro i Mori, indicandogliela e dicendogli "La strada stellata che vedi nel cielo significa che tu andrai in Galizia alla testa di un grande esercito e che dopo di te tutti i popoli vi andranno in pellegrinaggio fino alla consumazione dei secoli". Ma perché, volendo narrare una storia che unisse un sacro e celeberrimo pellegrinaggio cristiano alla ricostruzione, come in una sorta di antisacra rappresentazione, delle vicissitudini d'eretica devianza e d'inquisitoria ortodossia del Cristianesimo, Buñuel scelse Santiago e non, per esempio, Roma, sede della tomba dell'unico altro apostolo sepolto in Occidente, ossia Pietro? Sicuramente per la profonda *hispanidad* dello stesso Buñuel ma anche perché il movimento ereticale fu in Spagna più intenso che a Roma e forse perché Roma non era collocata, come Santiago, al termine d'una antica via celtica e in un luogo prossimo alla fine del mondo conosciuto, la Finisterrae che guarda l'Oceano. Ma è credibile che dei pellegrini si recassero a Santiago non per fede ma per ladrocinio? Senza

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente  
 dubbio: già la cosiddetta *Guida del pellegrino di Santiago di Compostela* (in realtà, il quinto libro del *Liber Sancti Jacobi*) che risale al XII secolo ed è attribuita ad Aymeri Picaud, un chierico del Poitou, citava le fonti di pericolo per il pellegrino devoto. Lungo il cammino andavano marciando con lui, scrive Cherubini, anche "... mercanti desiderosi di frodare le gabelle, chierici girovaghi, giocolieri, prestigiatori, mendicanti che ostentavano false malattie, prostitute, ladri di strada, grassatori, delinquenti". Quanto agli eretici, che nel film svolgono un ruolo essenziale, essi pure percorrevano numerosi il cammino di Santiago in cerca di nuovi proseliti: albigesi e catari, valdesi e seguaci di fra' Dolcino e così via, durante tutto il Medioevo si servirono del cammino per spostarsi, celarsi, propugnare le proprie idee. Il percorso, infine: la medievale Guida di Picaud indicava quattro strade ai pellegrini provenienti dall'Europa non iberica (e dunque, da un certo punto in poi, dalla Francia): la via Tolosiana, la via Podiensis, la via Turo-niensis e la via che "...attraversa Sainte-Marie-Madeleine di Vézelay, Saint Léonard nel Limosino e la città di Perigord". Buñuel sceglie di far percorrere ai suoi pellegrini la terza via, quella che passa da Tours.

*Un ateo sul cammino di San Giacomo di Compostela*  
 Perché, ormai anziano, Luis Buñuel, che diceva di sé di "essere ateo per grazia di Dio", decise di mettersi sul cammino di Santiago di Compostela? Sappiamo che, rientrato in Spagna - dal lungo esilio messicano che durava dalla orrida vittoria del franchismo - alla fine degli anni 50, lesse appassionatamente l'opera di Menendez Pelacio su *Gli eterodossi spagnoli*. Essa, affermò poi, "...m'insegnò molte cose...sui martiri eretici, convinti della loro verità quanto i cristiani, se non di più. Nel comportamento dell'eretico, è proprio questa ambizione di possedere la verità, nonché la stranezza di certe invenzioni, che mi ha sempre affascinato...". La convinzione d'essere nel giusto e la stranezza di molte delle idee che da tale convinzione derivano, sono dunque ciò che delle eresie affascina Buñuel. Non c'è da stupirsi, in quanto egli ha scritto di aver sempre odiato i "detentori di verità" e sempre amato i "maniaci": gli eretici, dal suo punto di vista, sono contraddittoriamente l'una e l'altra cosa e per questo l'attracono. Ma di quale pasta era fatto l'ateismo di Buñuel? Non, come spesso accade, di pasta scientifica. Anzi, egli pone in bocca a un personaggio de *La Via Lattea* questa frase (condividendola): "Odio talmente la scienza che per reazione finirò nell'assurdità di credere in Dio!". Buñuel, insomma, rifiuta l'idea di Dio (cioè del supremo "detentore di verità") in nome non della scienza positiva bensì, per usare una parola da lui amatissima, del "mistero". Considerava l'umana brama di capire, spiegare, trovare giustificazione a tutto (anche, tramite la fede in un Dio eterno e creatore, all'esistenza misteriosa dell'universo, del mondo, della vita e della morte) come una sciagura: "...se fossimo capaci di rimettere al caso il nostro destino - ha scritto - e accettare tranquillamente il mistero

della nostra vita, potremmo godere di una certa felicità, parente prossimo dell'innocenza...". Nella sua autobiografia narra di aver sognato, a settant'anni, la Madonna che era "...tutta circondata di dolcezza...e mi tendeva le mani...e parlava, a me sinistro miscredente, con tutta la tenerezza del mondo...Ho voluto ricostruire questa immagine ne *La Via Lattea*, ma è ben lontana dalla forza di convinzione immediata che aveva nel mio sogno...Mi ingiunocchiai, gli occhi mi si riempirono di lacrime e mi sentii di colpo sommerso dalla fede... Quando mi svegliai mi ci vollero due o tre minuti prima di ritrovare la calma...". Buñuel, dopo aver narrato che il film fu accolto in maniera spesso opposta (ci fu chi, come Carlos Fuentes, lo considerò uno strumento di lotta antireligiosa e chi, come Julio Cortazar, disse che pareva finanziato dal Vaticano) ne offrì una propria chiave di lettura: "*La Via Lattea*... era una scorribanda nel fanatismo in cui ciascuno si aggrappava con forza e intransigenza alla sua porzione di verità, pronto a morire per lei. Così mi pareva che la via percorsa dai due pellegrini si potesse applicare a qualsiasi ideologia...". Quindi, un film contro il fanatismo dei sedicenti detentori della verità (qualche critico accennò addirittura al fatto che il film, metaforicamente, potesse essere persino una satira del marxismo e della sua storia, dottrinarmente ricca, quasi quanto quella cristiana, di ortodossie ed eresie con relative scomuniche e persecuzioni). Però, come già detto, tra le passioni di Buñuel non c'era soltanto quella, in negativo, orientata contro gli anticongformismi. E c'è, nel film, un pellegrino (il pellegrino per eccellenza, quello cui, simbo-



Santiago di Compostela, famosa per essere la destinazione finale del cammino di Santiago, oltre che per essere il presunto luogo di sepoltura dell'apostolo San Giacomo

licamente, tutti i pellegrini vorrebbero, o dovrebbero, assomigliare) che per buona parte del film stesso risponde a queste caratteristiche: Gesù Cristo, di cui Buñuel dice: "...ride e corre, sbaglia strada, si dispone persino a farsi la barba, è molto lontano dall'iconografia tradizionale...".

"Bisogna essere folli per andare a Santiago". *Conclusioni*

Alla fine del film, Cristo dona la vista a due ciechi ma uno soltanto di loro, grazie alla vista

recuperata, lo segue poi nel cammino, varcando un fosso. L'altro, spaventato dal fosso (una cosa che non aveva mai visto), rimane indietro. Mi vien sempre da domandarmi, ogni volta che rivedo (e accade spesso) *La Via Lattea*, se Buñuel volesse che noi spettatori ci riconosciamo in uno dei due ciechi, e quale, e perché. Il primo non teme il nuovo, usa subito la vista miracolosamente appena ricevuta, salta il fosso, sceglie di seguire Gesù. Verso cosa? Perché gli spettatori dovrebbero riconoscersi in lui, che si mette a seguire un profeta il quale, forse malgrado le sue intenzioni, ha dato il via alla storia di sanguinosa contrapposizione tra ortodossie ed eresie che tutto il resto del film ci ha mostrato? L'altro cieco resta lì, finalmente vedente ma incapace d'usare la vista anche soltanto per varcare un fosso. Perché dovremmo identificarci in lui, che non segue il Maestro non per scelta ma per timore? Contentiamoci di porci la domanda sul significato dell'estrema, filmica parabola dei due ciechi non cercando di darvi una risposta, così rispettando l'ultimo mistero ermeneutico di questo film bellissimo e misteriosissimo. Credo invece, al fine, di poter rispondere alla domanda sul perché Buñuel si sia messo, facendo questo film, in cammino per Santiago di Compostela. La risposta l'ho trovata in Erasmo da Rotterdam, quando ebbe ad affermare che "Bisogna essere folli per andare a Santiago". Buñuel, nel suo ritenere il cinema lo strumento migliore per far parlare l'inconscio, un po' folle lo era certamente. Forse un po' folli lo siamo anche noi, nel nostro "andare a Santiago" camminando non con i piedi ma con la mente (e forse anche con il cuore). D'altronde, come ha scritto nel suo *Storia del camminare* Rebecca Solnit, "...camminare è una delle costellazioni del cielo stellato della cultura umana, una costellazione formata da tre stelle: il corpo, la fantasia e il mondo aperto...Le linee tracciate tra le stelle sono come sentieri consumati dall'immaginazione di coloro che li hanno calcati in precedenza. La costellazione chiamata camminare ha una storia percorsa da tutti quei poeti e quei filosofi e quei rivoluzionari, da pedoni distratti, da passeggiatrici, da pellegrini, turisti, escursionisti, alpinisti, ma il suo futuro dipende dal fatto che quei sentieri di collegamento vengano percorsi ancora...". Tra i tanti sentieri che l'umanità va nei secoli percorrendo, alcuni, per la loro forza culturale, hanno acquisito un valore simbolicamente più suggestivo di altri: il cammino verso Santiago di Compostela è uno di essi. Per questo in tanti tendiamo a percorrerlo e ripercorrerlo: pellegrini devoti e camminatori incerti, assetati di grazia e cercatori d'avventura, spinti dalla lettura del "*Liber Sancti Jacobi*" o (ahimè, ma le vie di Santiago sono infinite) dai romanzacci di Paulo Coelho, in nome di Dio o dell'Europa da costruire (o ricostruire su nuove basi), giovani chierici pieni di fede o vecchi cineasti atei per grazia di Dio, tutti quanti comunque consapevoli del proprio comune, umano, terreno "Status Viatoris".

Stefano Beccastrini

## Modelli del realismo in un film che ne modifica i connotati: Los golfos di Carlos Saura

La recente morte di Carlos Saura a 91 anni, mi porta a ricordare per i lettori di Diari di Cineclub un mio vecchio testo/studio sulle origini artistiche del regista e sul suo primo lungometraggio, Los golfos



Ángel Quintana

L'edizione del Festival di Cannes del 1960 è passata alla storia come una manifestazione mitica che ha proposto importanti film e cambiamenti nella stessa storia del cinema. *L'avventura* di Antonioni (*La aventura*) fu presentato in concorso creando clamore in un pubblico che sul film ebbe modo di dividersi aspramente. Ingmar Bergman e Federico Fellini, i massimi rappresentanti di allora del cinema d'autore europeo, si presentarono nella selezione con i film *La fontana della vergine* (*Jungfrukällan*) e *La dolce Vita*. Il cinema americano fu rappresentato dai film *A casa dopo l'uragano* (*Home of the hill*) di Vincente Minelli e *Ombre bianche* (*The Savage Innocents*) di Nicholas Ray. Luis Buñuel ritornava al festival di Cannes con il film *Violenza per una giovane* (*La joven*), mentre il cinema francese si presentava con un'opera che sarebbe stata l'ultima del regista Jacques Becker, *Il buco* (*Le trou*). In questo panorama, un giovane regista emergente spagnolo, Carlos Saura, si presentava con il suo film d'esordio *Los golfos* (in Italia con il titolo *I monelli*).

Un'opera cinematografica proposta come primo film della casa di produzione "Films 59", creata dal regista, produttore cinematografico e sceneggiatore spagnolo Pere Portabella. Una casa di produzione che un anno dopo avrebbe trionfato nello stesso festival con il film *Viridiana* di Luis Buñuel. Giusto per la cronaca, in quel mitico 1960 fu *La dolce vita* di Fellini a vincere "La Palma d'oro".

Se si analizzano le sollecitazioni prodotte da queste diverse proposte filmiche, è indubbio che tutte loro, in quella specifica edizione del festival, aprirono interessanti squarci rivolti al consolidamento di una nuova idea di cinema moderno.

Antonioni e Fellini esplorarono con le loro opere nuove forme del racconto, in cui gli sviluppi delle azioni apparivano senza precise connessioni rispetto alle cause che le originavano, oppure dove le sequenze dell'opera ridondavano ampliando un malessere che nasceva dalle ragioni stesse della nascita della società dei consumi. Insomma, il mondo stava cambiando e con esso lo stesso cinema.



Carlos Saura (1932 – Madrid, 10 febbraio 2023)

In mezzo a questo nuovo stato in trasformazione del cinema, forse vale la pena chiedersi cosa ci facesse un film d'esordio spagnolo su giovani delinquenti di poco conto, che vivevano nella estrema periferia di Madrid pronti ad aiutare un aspirante giovane torero. *Los Golfos* poteva rientrare in questa dinamica di film rivolti verso la modernità? Quali porte particolari apriva questo breve film di settanta minuti all'interno di un panorama cinematografico internazionale, in cui il cinema era orientato a cambiare e non di poco?

Prima di iniziare a rispondere a una qualsiasi di queste domande, è necessario evidenziare alcune ipotesi interessanti. La prima di queste avrebbe a che fare con la possibilità che se Cannes aveva mostrato già alcune direzioni orientate verso un futuro a venire, anche il film *Los golfos* poteva significare per il cinema spagnolo un anticipo di plasmazione per un diverso nuovo percorso. Il film poteva rappresentare, forse, il punto di partenza di un processo che non si sarebbe magari materializzato subito, ma la cui esistenza poteva contribuire a modificare l'ordine costituito.

*Los golfos* riproduceva alcuni dei grandi temi del dibattito sul realismo che avevano segnato la cultura spagnola degli anni Cinquanta, in

particolare modo nella letteratura del periodo. Era questa anche un'opera che si inseriva all'interno di una modernità che imponeva altre forme di ripresa cinematografica, altri scenari e un rinnovamento delle forme del racconto stesso.

Carlos Saura esordiva con un film che chiudeva diversi confronti, aprendo la porta a nuove riflessioni. Tuttavia, *Los golfos* finiva per diventare un esempio isolato nel nascente contesto generale del nuovo cinema spagnolo. Fu questo film uno strano esempio che finì per perdersi dentro una cinematografia che sentiva il bisogno di rinnovarsi, rompere con le vecchie condizioni della dittatura franchista e trovare nuove strade espressive.

Il nuovo cinema spagnolo maturò in altre direzioni, ma senza l'esistenza di un'opera di svolta come questa, molte altre cose non sarebbero cambiate, compresa la filmografia successiva dello stesso Carlos Saura.

Quando ci si chiede da dove provengono le immagini realizzate da Carlos Saura in *Los golfos*, la cosa più pertinente sarebbe partire dalla possibilità di ritornare sulle sue stesse parole. Intervistato dall'attore Enrique Brasó (Madrid, 1948 - Madrid, 2009), Carlos Saura rivelò alcuni indizi di questo aspetto: "Quando fu proiettato il film a Cannes nel '60, alcuni critici rimproverarono al film di assomigliare a *'Los olvidados'* (I figli della violenza, 1950) di Luis Buñuel e di esserne come una specie di figlio spurio. Non credo che gli assomigli per niente, in considerazione anche del fatto che allora non avevo neppure visto *'Los olvidados'*! ... Ma ci sono invece elementi che provengono dal libro *'La busca'* di Pio Baroja (1872 - 1956). In questo senso, si può dire che se *Los golfos* segue a pag. successiva



segue da pag. precedente  
ha avuto un'influenza diretta da parte di qualcuno, per un verso si potrebbe citare Baroja e per un altro, come per una sorta di omaggio, si potrebbe nominare una sequenza molto precisa riferita al romanzo 'El Jarama' di Rafael Sánchez Ferlosio, che anche altre volte mi è capitato nella mia testa di riproporlo nel mio cinema".

È curioso notare come l'inizio della citazione riguardi la similitudine che alcuni critici hanno fatto tra *Los Golfos* e *Los olvidados*. Entrambi i film parlano di una gioventù che usa la violenza come forma di sopravvivenza all'interno di quartieri periferici di una grande città - Città del Messico nel film di Buñuel e Madrid in quello di Saura -. Quando Carlos Saura nega di aver visto il film di Buñuel, in quel momento lui si colloca all'interno di un altro mondo immaginario, che non è quello cinematografico. È anche vero che in altri passaggi dell'intervista di Enrique Brasó, Carlos Saura dice di come abbia approfittato di un soggiorno a Parigi per andare a vedere *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1959) di Jean-Luc Godard, ma in nessun momento egli menziona i film dei giovani arrabbiati che hanno segnato gli inizi del cinema libero britannico, con i quali *Los golfos* poteva lo stesso trovare a ben vedere una qualche pertinenza. In altri contesti, Carlos Saura cita l'influenza che il cinema di Juan Antonio Bardem e Luis Garcia Berlanga ebbero sulla sua opera. Lui racconta anche dell'eredità del neorealismo come riferimento di un determinato orizzonte delineato in modo equidistante nel substrato dell'epoca.

Tuttavia, i riferimenti letterari a Pio Baroja e Rafael Sánchez Ferlosio sono fondamentali per affrontare una questione che sta alla base di *Los golfos*, diventando una delle questioni chiave del dibattito negli ambienti letterari: come stabilire un modello di realismo sotto la vigilanza politica della dittatura franchista. *Los golfos* significò il bisogno dell'emergere cinematografico già presente in alcuni confronti dell'immaginario letterario, in particolare da parte di autori della letteratura spagnola definiti de "la generación del mezzo secolo". Tale realismo aveva segnato il lavoro di autori come Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Juan Marsé e Daniel Sueiro.

Alla fine del 1965, la rivista *Griffith* tenne un dibattito tra i giovani scrittori dell'epoca come Ignacio Aldecoa, Alfredo Mañas e Gonzalo Suárez. Tra loro si sviluppò un'appassionata discussione sull'influenza del realismo.

Aldecoa fu categorico su questo aspetto: "Cos'è la realtà nella letteratura? Penso, la virtù della temperanza sul fatto reale abbinata a una sensibilità, quella dello scrittore. Come a dire, non esiste un solo scrittore realmente realista. Però questo non è possibile, perché, tuttavia, tutto è realismo".<sup>2</sup>

1 Enrique Brasó, Carlos Saura. Madrid: Tal-ler ediciones J.B. 1974, p. 65-68.

2 Juan Cobos, Francisco Molero, Miguel Rubio, Gonzalo S. Erice, Carlos Suarez y Mario Camus.

È del tutto evidente che il dibattito sul realismo aveva come riferimento il neorealismo italiano. La presenza in quegli anni di Cesare Zavattini in Spagna e la scoperta di alcuni classici del neorealismo, avevano indotto molti scrittori a iniziare a ripensare al modello neorealista senza chiedersi cosa fosse il neorealismo o quali correnti lo avessero contrassegnato.

Né è stato possibile differenziare il dibattito esistente tra la teoria cinematografica di Cesare Zavattini e le proposte sul tema che esplosero agli inizi degli anni Quaranta nella rivista *Cinema*, dove si confrontarono la visione marxista sul realismo di Luchino Visconti, con la visione più fenomenologica esplorata da Roberto Rossellini.<sup>3</sup>

In un articolo sulla "generazione letteraria del mezzo secolo", il professor Darío Villanueva riteneva che esisteva un'eredità che aveva impostato un nuovo spirito nella narrazione del tempo e che poteva considerarsi come "il risultato dell'unione tra la cronaca del quotidiano, il ritardo artistico, l'antinarrativismo e l'attenzione al disvelamento sui miserabili e sugli umili, inclusi i bambini".

Da aggiungere ci sarebbe anche ciò che Aldecoa ebbe a definire come "l'epica dei mestieri, la tendenza umanista e populista, il cosiddetto "magnetofonismo" dei dialoghi vivi e per niente retorici, il superamento del puro oggettivismo verso il simbolo e il mito".<sup>4</sup>

La riflessione è interessante perché sintetizza alcune avvisaglie di quella letteratura: avvisaglie che troveremo più avanti nello sviluppo stilistico di *Los golfos*. Nel testo sembra che il film di Carlos Saura sia un riassunto di una serie di discussioni sull'estetica che facevano parte del canone letterario.

La cronaca del quotidiano e l'idea di trasformare il tempo della storia in un riflesso del tempo storico facevano parte del pensiero di Zavattini, così come l'idea di catturare la sofferenza degli indifesi, specialmente dei bambini e dei giovani sradicati.

Questa visione del realismo si contrappone col modello che caratterizzò Roberto Rossellini nelle sue prime opere. La ricerca del reale in Rossellini si basava sulla rivendicazione referenziale, sulla rottura della linearità dettata dal caso e sull'uso del concetto dell'attesa intesa come esistenza della non-azione che rompesse l'idea stessa del cinema di azione.

La visione di Zavattini non era neanche vicina al modello marxista che aveva caratterizzato Luchino Visconti, ispirandosi alle teorie sul

«Ignacio Aldecoa, Alfredo Mañas y Gonzalo Suárez, La técnica, la imagen, la palabra». *Griffith*, n. 3, diciembre 1965, p. 18.

3 Sobre la presencia de Cesare Zavattini en España y la influencia de su pensamiento en los debates del realismo es clave el libro: AA.VV. *Ciao Za. Zavattini en España*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

4 Darío Villanueva, "El cine de la generación del medio siglo. El neorealismo literario español". En: *Cahiers du cinéma. España*. Ed. *Realismos contra realidad. El cine español y la generación del medio siglo*. Valladolid: Seminci, 2011, p. 47.



realismo definite dalla teoria letteraria di György Lukacs. Nel modello di ispirazione marxista, che segnò la versione dei primi film di Luchino Visconti, il realismo veniva considerato come il disegno di una poetica della rappresentazione basata sull'esistenza di un mondo chiuso e autosufficiente, che funzionava come riflesso del mondo fisico. Un realismo che evitava la presenza della casualità e metteva in evidenza la funzione del demiurgo come garante delle fasi del processo costruttivo della storia.<sup>5</sup>

La visione di Visconti non era poi troppo lontana da quella che lo scrittore Elio Vittorini cercò di evidenziare nei suoi testi teorici sulla cultura sviluppatasi nel dopoguerra. Per Vittorini, il neorealismo letterario non doveva limitarsi a consolare l'individuo di fronte alle avversità, ma doveva liberarlo dalla miseria e dall'oppressione.

È interessante ancora notare come nella riflessione di Darío Villanueva si finisse per certificare che nella letteratura spagnola, quella della 'generazione del mezzo secolo', si rompesse compiutamente con l'obiettività e con l'appellarsi al mito. Se analizziamo i percorsi del neorealismo cinematografico italiano vedremo che dalla fine degli anni Cinquanta nascono differenti percorsi, per i quali la questione fondamentale non è più come la realtà possa legarsi ai film ma cosa sia invece la realtà. In questo contesto, un percorso di ricerca sul mito emerge da alcuni drammi ancestrali, dall'innovazione sui simboli e dall'esaltazione di altre forme espressive. Questa strada fu percorsa in alcune opere come ad esempio *Il Cristo proibito* (1950) di Curzio Malaparte - unico film di uno degli scrittori italiani più conosciuti in Spagna negli anni cinquanta-, *Non c'è pace tra gli ulivi* (1951) di Giuseppe de Santis, o anche *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta. La maggior parte degli studiosi che hanno analizzato il film hanno respinto l'idea di una influenza neorealista. Enrique Brasó scartò il film di Saura dal considerarlo tra le opere del realismo costumbrista, cioè di un film di costume dell'epoca, come lo fu ad esempio *Los chicos* del 1959 di Marco Ferreri, difendendo l'idea dell'esistenza di un realismo differente con una base documentarista e una struttura

segue a pag. successiva

5 El autor ha trabajado las diferentes concepciones del realismo surgidas en el primer neorealismo cinematográfico. Ver: Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 165-207.

segue da pag. precedente  
narrativa frammentata<sup>6</sup>.

José Enrique Monterde pensa che l'originalità del film di Saura risieda nel modo in cui esso affronta la realtà giocando con alcune formule nuove che permettono di capire il cinema.<sup>7</sup> Mentre Santos Zunzunegui insiste sul fatto che, nonostante Saura conoscesse diverse opere del neorealismo italiano, fosse "irrilevante parlare di neorealismo nel caso di *Los golfos*".<sup>8</sup>

Carlos F. Heredero da parte sua, parlando della nascita del Nuovo cinema spagnolo, di cui considera *Los golfos* un evidente prolegomeno, cioè di opera anticipatrice, sottolinea la volontà di superare il neorealismo "sia nelle parti recitate che lavoravano esplicitamente sui testi letterari che nella caratterizzazione narrativa del film".<sup>9</sup>

Di fronte a queste diverse linee di confronto, dobbiamo partire dall'idea che ogni epoca ha il suo realismo e che i modi di avvicinarsi alla realtà sono molto vari. Nel caso di *Los golfos* non ha molto senso parlare di neorealismo, né ha senso usare il realismo in termini generici senza approfondire il modo in cui il film si avvicina alla realtà. Per comprendere alcune di queste chiavi del dibattito, dobbiamo aggiungere ai riferimenti fatti da Saura -*La busca* di Pio Baroja e *El jarama* di Sánchez Ferlosio- altri due aspetti fondamentali che sono stati molto influenti: la fotografia e la stampa illustrata. In uno studio fatto su *Los golfos*, Valeria Camporesi insiste nel sottolineare l'importanza dell'attività di Carlos Saura come fotografo negli anni Cinquanta, un aspetto che considera molto importante per inquadrare l'universo visivo del film. Saura ha iniziato i suoi passi come fotografo all'età di sedici anni, nel 1947<sup>10</sup>. In diverse occasioni il regista ha ammesso la sua speranza di poter realizzare con le sue fotografie un libro completo sulla gente e sul popolo spagnolo. Nelle sue istantanee, Saura intendeva mostrare il paesaggio di un paese che era sotto una dittatura politica, la cui morale era controllata dal potere di una chiesa alleata del regime.

Questa attrazione per la fotografia è ben evidente in *Los golfos* dal piacere di riprendere

spazi e luoghi<sup>11</sup>.

Se facciamo una disamina sugli spazi ripresi in cui si svolge *Los golfos*, si può elencare un buon compendio di immagini su tutto un mondo specifico: la Madrid del 1959. Seguendo questo percorso possiamo vedere il mercato di Legazpi, il Rastro, il Santiago Bernabeu, la strada orientale, le rive del Manzanares e così via. Si crea un ritratto di questi luoghi che, al di là delle considerazioni drammatiche che caratterizzano il processo storico concre-



to, fa emergere un desiderio di dar forma a un paesaggio umano con foto di volti di esseri anonimi che attraversano questi spazi.

Il film *Los golfos* inizia con un cartello scritto che avvisa: "Questo film è stato realizzato interamente in scenari naturali". Girare in spazi naturali era una novità per un certo cinema spagnolo dell'epoca, ma per Saura questa attitudine rispondeva al richiamo di fotografare paesaggi urbani e catturare una realtà visibile nel presente, partendo dall'idea che il potere del cinema risiedeva proprio nella sua capacità di immortalare un tempo esistente. Un potere quello del cinematografo accentuato anche dall'utilizzo di attori non professionisti che debuttavano per la prima volta nel

cinema, ad eccezione dell'attore Manuel Zarzo che interpreta il personaggio centrale di Julián. In questo senso si può osservare come *Los golfos* si sposi con un'idea moderna di cinema, in cui la sceneggiatura - comunque sotto il controllo e il peso della censura del regime franchista dell'epoca - serviva come base per realizzare una trama da sviluppare. Il rapporto tra gli attori e lo spazio è stato fondamentale per definire un territorio di ricerca in cui realtà oggettiva e finzione potessero creare una tensione interiore, trasformando il film in un luogo di indagine formale. Come per i primi film della Nouvelle vague, il lavoro di recitazione improvvisata non veniva accompagnato da una registrazione del suono in diretta.

Il suono veniva mixato e inserito a posteriori. La volontà di improvvisare i dialoghi colloca questo film agli albori della modernità, sebbene la volontà di costruire un'opera aperta entri in conflitto con il carattere simbolico della stessa proposta, quella di una idea di trasformare una favola in una metafora sulla frustrazione collettiva della gioventù spagnola sotto il franchismo.

Il secondo elemento chiave per comprendere la tendenza realista di *Los golfos* è legato alla figura dello scrittore Daniel Sueiro, appartenente alla cosiddetta 'Generazione del mezzo secolo', quella generazione letteraria di scrittori nati tra gli anni '20 che pubblicano le loro opere intorno agli anni '50. Sueiro era un giornalista prestigioso nel suo tempo. Carlos Saura ebbe perfino l'idea, senza successo, di trasformare la sua novella *Estos son tus hermanos* in un film. Sueiro divenne il cosceneggiatore di *Los golfos* con Mario Camus e lo stesso Carlos Saura.

Il rapporto di collaborazione tra Sueiro e Saura si può rintracciare già nella genesi del film, quando Sueiro pubblicò sul giornale *Pueblo* una relazione sull'ambiente urbano e socio-economico che circondava il mercato di Legazpi di Madrid. Nel suo articolo, Sueiro ebbe a scrivere dell'esistenza di gruppi di giovani delinquenti dediti, come si vedrà poi nel film, a rubare ai camionisti gatti e ruote di scorta. Sueiro si trasformò in un vero cronista sui cambiamenti e le trasformazioni di Madrid dell'epoca, cosa che si può particolarmente certificare nella sua antologia dal titolo *Cuentos*. Al momento delle riprese di *Los golfos*, a Carlos Saura non interessava solo la visione di questo mondo particolare di ragazzi, ma anche il contesto vitale, sociale ed economico di un universo in trasformazione. L'idea di un mondo in trasformazione in Spagna alla fine degli anni Cinquanta era soggetta alle derive di un regime franchista che iniziava a muoversi anche nello sviluppare un processo produttivo di cambiamento. Mentre negli anni Cinquanta il regime consolidava le sue propensioni dittatoriali attraverso la repressione politica sostenuta dall'appoggio del concordato ecclesiastico e dall'interessata alleanza con gli Stati Uniti, alla fine di quegli stessi anni la dittatura prospettava la promessa di un miraggio

segue a pag. successiva

6 Enrique Brasó, Carlos Saura. Madrid: Taller ediciones J.B. 1974, p. 52.

7 José Enrique Monterde, "Los Golfos, 1959". En: Julio Pérez Perucha. Ed. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 480-482.

8 Santos Zunzunegui, "El prier Saura: desarrollos, ecos, reminiscencias". En: R. Lefere, Carlos Saura. *Una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor, 2011, p. 20.

9 Carlos F. Heredero. "En la estela de la modernidad Entre el Neorealismo y la Nouvelle Vague". En: Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde. *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años setenta*. Valencia: IVAC La Filmoteca/Festival de cine de Gijón, 2003, p. 143.

10 Valeria Camporesi, "Los golfos". En: Valeria Camporesi. Ed. *Il cinema spagnolo attraverso i film*. Roma: Carocci editore, 2014, p. 166.

11 Un buen compendio de los trabajos fotográficos del joven Carlos Saura en sus inicios esta en el libro: Carlos Saura y Agustín Sánchez Vidal. Ed. Carlos Saura fotógrafo: años de juventud (1949-1962). Madrid: Galaxia Gutenberg, 2000.

segue da pag. precedente

attorno all'idea di un ipotetico miracolo economico per la Spagna.

Mentre nella maggior parte dei paesi europei emergeva nella società un bisogno di modernità che si agganciava a una modifica dei comportamenti strettamente legati alla nascita della società dei consumi, nella Spagna franchista tale tipo di modernità si sviluppava in un contesto di illiberalità. Il regime, quindi, prospettava le basi per un progresso economico futuro alimentando sogni di false modernità democratiche. L'anno 1959 è, in generale, un anno di transizione in cui inizia ad intravedersi un cambiamento nel tessuto economico, che si manifesta con le trasformazioni dell'organizzazione urbana contrassegnate dallo sviluppo di nuove relazioni tra la città e campagna. Nel caso spagnolo, tale trasformazione urbana si sviluppa in ritardo e in modo molto atipico rispetto alle altre città europee. Madrid subì una trasformazione significativa quando, tra il 1948 e il 1954, ben 13 comuni furono amministrativamente inglobati nella capitale. Lo sviluppo urbano della città avviene da allora in modo continuo e compatto: il perimetro della città si estende tentacolarmente attraverso i principali assi radiali di comunicazione, espandendosi nei comuni confinanti, sebbene le opere conseguenti di suburbanizzazione appaiano ancora molto limitate; pochi interventi in aree che includono gli antichi nuclei rurali, capitali di quella corona inglobata di municipi, che rimangono entità fisiche perfettamente distinguibili e ancora scarsamente trasformate<sup>12</sup>.

Per un altro verso, a livello sociologico dobbiamo tenere conto che i giovani che avevano allora vent'anni non avevano vissuto direttamente la guerra civile.

Questa generazione di giovani dispersi in un paese privo di prospettive sono i veri protagonisti di *Los golfos*.

Nel caso specifico del film di Saura, i giovani delinquenti che recitano nel film hanno i loro sogni di ragazzi, vivono emarginati in periferia e neppure immaginano in cosa consista il sogno del benessere che sta fermentando nella politica spagnola in quel tempo. Sono giovani che vivono nell'essere dei popolani furbi, il cui rapporto con la parte urbana della città ha un marcato segno dell'essere comunque periferici ed emarginati. Questo quadro di cambiamento e trasformazione sociale si vedrà attraverso una marcata ambivalenza che metterà in scena Carlos Saura. Nell'intervista con Enrique Brasó, il regista ebbe a spiegare che *Los golfos* era stato concepito come film a basso costo, in cui il montaggio doveva risultare funzionale a compensare le ristrettezze delle riprese: "Non potendo concludere le scene a causa di complicazioni che le riguardavano, ho pensato di tagliarle in modo netto, lasciandole sospese, intrecciandole l'una con l'altra e creando un gioco dinamico in funzione della pellicola, senza preoccuparmi della narrazione".<sup>13</sup>

12 Ramon López de Lucio, *Ciudad y urbanismo a finales del siglo XX*. Valencia: Univesitat de València, 1993, p. 168.

13 Enrique Brasó, Carlos Saura. Madrid: Tal-

L'idea del montaggio, unito alla messa in scena fotografica dello spazio, è la chiave per comprendere lo spirito di rottura che il film già possedeva rispetto al cinema tradizionale dell'epoca. Saura mantiene una struttura marcatamente ellittica sul piano temporale. Ci sono situazioni che vengono delineate e che non si materializzano del tutto, come, ad esempio, la reazione e le diverse sequenze che riguardano il momento della morte di Paco. In una prima sequenza si vede Paco tradito alla polizia da un tassista che lo riconosce. Paco per sfuggire alla polizia si intrufola all'interno delle fogne di Madrid. L'inseguimento si interrompe fino a quando, un paio di sequenze successive, i poliziotti intravedono il cadavere di Paco scorrere nel fiume. Il film si caratterizza con una nuova ellissi quando si arriva alla sequenza finale, che ha come scenario la Plaza de toros. In nessun momen-



to Carlos Saura ci fa presagire indizi sull'indagine della polizia dopo la morte di Paco, su come questa morte abbia influenzato il rapporto tra i giovani protagonisti, né come la tragedia sia stata interiorizzata psicologicamente dai personaggi. Il montaggio frammentato porta a molte conclusioni irrisolte che riducono la narrazione all'essenzialità, diluendo ogni passaggio esplicito a una storia con un carattere di immediatezza. Questa poetica della frammentazione e dell'ellittica, insieme al desiderio comportamentale di non stabilire una caratterizzazione psicologica dei personaggi, collocano il film nello spirito del nuovo cinema. Tuttavia, questo realismo della spontaneità si scontra con la carica simbolica del film quale favola sulla frustrazione di un tempo definito. Carlos Saura non porta il suo film verso la deriva mitica della ricerca dell'ancestrale, di un mondo vecchio tradizionale, ma cerca invece di andare oltre l'immediato per dare alla favola un valore simbolico. Per comprendere questo percorso è necessario partire dal simbolo della corrida come elemento che attraversa tutta la storia. Fin dai primi momenti sappiamo che Juan è un giovane che aspira a diventare un torero. Suo fratello Manolo e i suoi amici Julián, el Chato, Paco e Ramón vogliono aiutarlo perché pensano che se Juan riuscirà ad avere successo, loro stessi potranno sfuggire da una frustrazione che li vede tutti emarginati. Per far sì che Juan abbia successo sono obbligati a contattare le mafie della corrida, le quali chiedono una consistente somma di denaro per poter organizzare e pubblicizzare lo spettacolo. I tori non hanno una connotazione

ler ediciones J.B. 1974, p. 67.



realistica ma un carattere puramente simbolico. I giovani protagonisti vogliono avere successo in un mondo che si contrappone allo spazio marginale in cui essi vivono, la corrida si colloca come un sogno utopistico. Un momento chiave che rafforza il substrato simbolico del film è quando Juan indossa il costume da torero e verifica se questo sia ben aderente al suo corpo, in quel preciso momento i suoi compagni esclamano: "Sembri qualcuno!". L'idea di cessare di essere un emarginato per voler essere qualcuno definisce lo spazio simbolico del film, che finisce per trovare nella frustrante scena finale della corrida il massimo del suo valore. Juan debutta nella Plaza de toros ma la sua prestazione sarà disastrosa, perché non riesce ad uccidere il giovane toro. La ripresa cinematografica mostrerà come finale l'immagine del toro morente con l'idea di fissare il simbolo vero che dà significato a tutto il film. Il toro morente esemplifica l'agonia della società spagnola, dandole ulteriore forza alla sua frustrazione perché Juan non sarà mai *qualcuno*, Juan continuerà a vivere da emarginato. Nonostante la spontaneità e il modo in cui documenta un ambiente in trasformazione, *Los golfos* finisce per trovare una delle basi tematiche principali che caratterizzeranno il cinema spagnolo durante il regime di Franco: la frustrazione dei sogni. C'è nel cinema spagnolo della dissidenza franchista il desiderio di mostrare, a partire da formule diverse, la frustrazione di una società imprigionata da una dittatura che ha eliminato ogni possibilità di utopia, di non riuscire a sfuggire dal marchio oppressivo dentro il quale convive. I protagonisti di *Los golfos* camminano attraversando un mondo in transizione, in cui i cambiamenti urbani sono percepiti per un futuro diverso che deve ancora arrivare, e dal quale possono ottenere solo frustrazione. Tutti vogliono diventare qualcosa. Nonostante questo desiderio, i giovani personaggi finiranno frustrati come i protagonisti di tanti altri film spagnoli dell'epoca. Il franchismo agì come elemento castrante. Juan non sarebbe mai potuto diventare un torero perché all'interno del suo mondo non esisteva nessuna prospettiva di futuro. *Los golfos* ha aperto una strada verso la modernità di un nuovo cinema. Per un altro verso, questo film ha aperto un'altra pagina riferita a un cinema della frustrazione dove le rappresentazioni cinematografiche manifestavano un desiderio di aprirsi alla modernità, ma il cui percorso risultava inaccessibile a causa di un regime politico che non permetteva ai sogni di diventare realtà.

Àngel Quintana

\* Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

## La cattività di Babilonia

*In Rai qualche giorno fa. Tutto un darsi voce tra Sanremo, veramente un bordello di Stato, a quell'altra fabbrica del ruffianesimo di Stato e del suo capo-ruffiano Fazio che è "Che tempo che fa". Tutta una Italia nave senza nocchiere in gran tempesta, gente presunta seria e no: Ferruccio De Bortoli, Sandra Milo, Luciana Littizzetto, s'assu 'e cuppas, l'asso di coppe, su duos de rukes, il due di fiori, eccetera eccetera. Tutto il sistema malato della disinformazione che si fa spettacolo. C'è da restare esterrefatti che nessuno e niente riesca a scalfire questa Babilonia, detto in senso biblico ma anche come riferimento alle orge, piene di lestofanti e imbucati, di gangster e ballerine, di inetti e codardi, di dissolute e succubi del denaro e del successo, della visibilità a tutti i costi nel nostro contemporaneo Babylon.*

np Facebook, 12 febbraio 2023



Natalino Piras

Nell'Antico Testamento tre sono i Profeti, Geremia, Ezechiele e Daniele, che dicono dalla cattività di Babilonia (tra il VII e il VI secolo a.C.), la distruzione di Gerusalemme e del tempio, la deportazione, la cattività, la schiavitù del popolo eletto nella capitale del regno di Nabucodonosor II, sovrano babilonese, la regione oggi intorno a Bagdad.

È una storia che quelli della mia generazione conoscono da bambini, da quando il catechismo era insieme scuola di dottrina, molte delle insegnanti avevano a mala pena la quinta elementare, e una grande occasione di conoscenza, specie di tutte le storie che compongono la Bibbia.

Il Libro di Daniele è quello che contiene i due racconti che sono una sceneggiatura cinematografica a priori e che resi cinema troviamo sparsi in diversi film, kolossal hollywoodiani, specie del tempo del muto, che attingono dalla Bibbia. Il film cult per antonomasia di questo periodo è *Intolerance* (1916) di David Wark Griffith, opera che focalizza momenti i più importanti nella storia dell'umanità e che per quanto riguarda il tempo antico inventa un episodio proprio al tempo della caduta di Babilonia (539 a.C.) assoggettata all'impero per-



"Intolerance" (1916) di David Wark Griffith

siano da Ciro il Grande. L'episodio babilonese di *Intolerance*, lo documenta bene il librone (31 x 44) *Kolossal. Il film epico e la sua storia*, testo di John Cary a cura di John Kobal (Fratelli Fabbrini 1975 l'edizione italiana), potrebbe essere definito una continua orgia, di mortuario caos, di sfrenata lussuria senza amore, coincidente con quella iniziale del nostro contemporaneo *Babylon* (2022) di Damien Chazelle. Per *Intolerance*, costato miliardi di dollari, furono utilizzati diversi elefanti in scene kolossal. Uno di questi lo ritroviamo a oltre un secolo di distanza dalla realizzazione faraonicamente assurda dell'opera di Griffith nel film che gli fa da controcanto, *Babylon* appunto. L'elefante defeca su quanti lo portano come meraviglia

da mostrare all'orgia.

Tornando agli archetipi, il primo degli episodi del Libro di Daniele è il sogno della statua fatto da Nabucodonosor, sogno che viene interpretato dallo stesso profeta, prigioniero ebreo, davanti al sovrano: «*Tu stavi osservando, o re, ed ecco una statua, una statua enorme, di straordinario splendore, si ergeva davanti a te con terribile aspetto. Aveva la testa d'oro puro, il petto e le braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo, le gambe di ferro e i piedi in parte di ferro e in parte d'argilla. Mentre stavi guardando, una pietra si staccò dal monte, ma senza intervento di mano d'uomo, e andò a battere contro i piedi della statua, che erano di ferro e d'argilla e li frantumò*». Daniele predice a Nabucodonosor la sua caduta. Così come anni dopo interpreterà la visione della mano che scrive sul muro *Mene, Tekel, Peres*, durante il banchetto di Baldassarre, re di Babilonia, dove i dignitari di palazzo insieme alle loro mogli e concubine mangiano e bevono dal vasellame d'oro asportati «dal tempio di Dio a Gerusalemme». Dice Daniele a Baldassarre: «*Mene: Dio ha contato il tuo regno e gli ha posto fine; Tekel: tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato insufficiente; Peres: il tuo regno è stato diviso e dato ai Medi e ai Persiani*». Un frammento che reso cinema avrebbe trionfato nell'orgia iniziale di *Babylon*.

Il cinema, per stare all'assunto, che ha come intento quello di mettere in scena il trauma provocato dal passaggio, negli anni Venti hollywoodiani, quelli dei romanzi e dei racconti di Francis Scott Fitzgerald, dal muto al sonoro, ha tutto questo materiale come montagna d'oro da cui attingere.

Ma la cattività di Babilonia tutto è tranne che età dell'oro.

Dice il profeta Geremia (Gerusalemme 650 a.C. - Egitto 587 a.C. circa), che la cattività di Babilonia ebbe in visione prima che accadesse e la cattività di Babilonia sperimentò: «*Esco in campagna e vedo quelli che/sono stati passati/a fil di spada./*

*Dentro la città/la gente muore di fame.*» Una situazione adattabile al tempo biblico ma pure agli anni di piombo della nostra prima Repubblica estesi all'oggi della peste e della guerra, dall'Ucraina allo Yemen, dei terremoti in Siria e in Turchia, in corso.

La reminiscenza biblica che data dai tempi del catechismo è davvero il film dei film, l'Antico più del Nuovo Testamento, *Sodoma e Gomorra*, Giuseppe venduto dai fratelli, Davide e Golia, Davide e Betsabea, Salomone e la regina di Saba, Sansone e Dalila, il suo grido mentre fa crollare il tempio pagano: «*Muoia Sansone con tutti i filistei!*». E Giuditta che taglia la testa al generale assiro Oloferne dopo averlo sedotto. Molto conta cinematograficamente la figura di Giuditta. Nel cinema hollywoodiano del tempo del muto c'è un *Judith of Betulia* (1914) sempre di Griffith, che continua a stare nell'assunto di quel che racconta *Babylon*, la spettacolarizzazione mercificata, come prodotto del Capitale e indotto da cui molti mangiano e campano, vivono e sopravvivono, spolpandolo come si fa con un osso ricoperto di carne e di grasso, dell'industria cinematografica come eccesso, come sregolatezza legittimata dalle regole dello spettacolo. Come orgia del potere. A questa Babilonia poco interessa della vera Giuditta quale la istituisce, oltre tutte le ideologie e la rivendicazione di ap-



"Judith di Betulla" (1914) di David W. Griffith



"Babylon" (2022) di Damien Chazelle

partenze, il racconto biblico.

Bisogna attualizzare il senso delle parole che esaltano la bellezza e la forza, la sapienza e la Grazia che sono in Giuditta e che passeranno a Maria, madre di Gesù, la Madonna. *Tota pulchra es Maria et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu onorificentia populi nostri.* È la lode che i non più assediati di Betulia cantano per Giuditta. Il Nuovo Testamento, questo è l'*absconditum* della cattività di Babilonia, ha trasposto in diversi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

luoghi e tempi la lode a Giuditta in quella per una madre di un figlio che da Dio si è fatto uomo per la salvezza dell'umanità. Che è un grande mistero, a tratti un inganno. Molto il buio prodotto del cristianesimo.

Dice il profeta Ezechiele (Gerusalemme 620 a. C. - Babilonia 570 a. C. circa), nel quinto dei libri profetici dopo Isaia, Geremia, Lamentazioni, Baruc: «Il cinque del quarto mese dell'anno trentesimo, mentre mi trovavo fra i deportati nelle rive del canale Chebàr, i cieli si aprirono e ebbi visioni divine. Gerusalemme fabbricava la propria rovina, città che sparge il sangue in mezzo a se stessa, perché giunga il suo tempo, e fabbrica a suo danno idoli con cui contaminarsi!...Ti sei resa colpevole...Ti renderò perciò l'obbrobrio dei popoli e lo schermo di tutta la terra. Era allora il cinque del mese - era l'anno quinto della deportazione del re Ioiachin - e la parola del Signore fu rivolta al sacerdote Ezechiele figlio di Buzi, nel paese dei Caldei, lungo il canale Chebàr». È un passaggio che una volta ho inserito nella rielaborazione per il teatro del *Canto del popolo Yiddish messo a morte* di Itzak Katzenelson, nella versione italiana di Erri De Luca, Mondadori 2009 e, Yitzak Katzenelson, *Il canto del popolo ebraico massacrato - Dos lid funm oysgeharj'etn yidishn folk*, introduzione e note di Sigrid Sohn, versione poetica di Daniel Vogelmann dalla tradizione dallo yiddish di Sigrid Sohn. Firenze, Giuntina, 1995, edizione pubblicata in memoria di Miriam Novitch.

Questo *Canto* è un aspetto fondante della cattività di Babilonia.

Itzak Katzenelson, ebreo, poeta di scrittura forte, ma pure evocativa. Dice una voce nella riduzione teatrale, sembra un'indicazione di sequenza cinematografica: «Vicino all'uscita, a destra, al sesto palo che ha una spaccatura in mezzo, ai piedi di un albero.» Queste istruzioni lasciate dall'autore resero possibile il recupero dopo la guerra di tre bottiglie sigillate, sepolte in un punto del campo di concentramento

francese di Vittel. Contenevano Dos Lid. Le tre bottiglie sepolte furono recuperate da Miriam Novitch, compagna di prigionia di Katzenelson a Vittel, subito dopo la guerra, nel 1945».

Katzenelson è insieme Geremia, Ezechiele e Daniele: «E così avvenne...e questo fu l'inizio.../cieli,/ditemi perché, perché!/Perché dobbiamo essere tanto umiliati in questo mondo?/La terra, sorda e muta,/ ha chiuso gli occhi.../Ma voi cieli,/voi dall'alto avete visto tutto/ e non siete/crollati dalla vergogna».

Il *Canto* sul genocidio degli ebrei in Europa, negli anni della seconda guerra mondiale, specie nei primi anni Quaranta, fu composto da Itzak Katzenelson in prigionia, nella Francia occupata dai nazisti. Itzak ci era finito dopo avere combattuto nella rivolta del ghetto di Varsavia, Itzak che canta la deportazione e lo sterminio. Lo fa in lingua yiddish che è la lingua ebraico-germanica, parlata nell'Europa orientale, la lingua del popolo.

Emblematica storia. Itzak Katzenelson nacque nel 1886 in Bielorussia, ma ben presto si trasferì con la famiglia a Lodz, in Polonia, dove aprì una scuola e si dedicò alla letteratura, scrivendo sia in yiddish che in ebraico. Allo scoppio della seconda guerra mondiale si rifugiò a Varsavia, dove assisté all'agonia del ghetto. Nel 1943 la moglie e i suoi due figli minori furono uccisi, gasati nei forni di Treblinka. Katzenelson era uscito di Polonia insieme all'altro figlio con dei visti di fortuna per l'Honduras. Viene invece rinchiuso nel campo di Vittel. In due mesi e mezzo, tra il 3 ottobre 1943 e il 18 gennaio del 1944 scrive di nascosto *Dos Lid*. Nella primavera del '44 niente Honduras, Itzak Katzenelson e suo figlio sono trasportati al campo di Drancy e da lì dritti ad Auschwitz, per essere ammazzati il giorno stesso del loro arrivo.

Dice il profeta Geremia: «Di', tu fuggito nel terrore, perché sei ritornato qui di nuovo?»

Dice un'altra voce che abbiamo voluto inserire



Lager di Auschwitz



“L'istruttoria” - Oratorio in indici canti opera teatrale del drammaturgo tedesco Peter Weiss che descrive i Processi di Francoforte del 1963-1965, dei quali l'autore fu osservatore

nel teatro del *Canto* tratta da un'opera che attende ancora di diventare film vero, *L'istruttoria* (*Die Ermittlung*, 1965) di Peter Weiss, sui processi che dal 1963 al 1965 si tennero a Francoforte contro criminali nazisti che dopo la fine della seconda guerra mondiale erano tornati a vivere nascosti da rispettabili cittadini. Qui è un testimone che parla: «Lei portava in braccio il figliolo più piccolo/Mi si accostò uno Haftling /e mi chiese se il bimbo era mio/Risposi di no e quello disse/che dovevo darlo alla madre/ Lo feci pensando/forse la madre è trattata meglio/Quelli andarono tutti a sinistra/io andai a destra/L'ufficiale che ci aveva diviso/era molto gentile/Gli chiesi/ dove andavano gli altri/rispose/Vanno a fare il bagno/tra un'ora vi rivedrete».

Dice Erri De Luca: «L'altra enorme esperienza del millenovecento, i campi di concentramento sovietici, ha avuto il suo vertice letterario nei Racconti della Kolyma di Varlam Šalamov. È stata data la sua voce in prosa alla più vasta prigionia di massa della storia umana. Allo sterminio degli ebrei d'Europa serviva la parola del poeta. *Dos Lid* è il vertice raggiunto».

A cattività di Babilonia si aggiunge altra cattività. La parola *captivus*, in latino, significa letteralmente prigioniero.

Non si può continuare a rimanere prigionieri di se stessi.

Vale anche per il cinema e le sue storie.

Pur volendo dire altro, *Babylon* di Chazelle potrebbe dare adito a nuovi racconti, a nuove interpretazioni della cattività di Babilonia, dove è giusto e necessario riconoscersi.

Natalino Piras

## Gli anni ruggenti del cinema americano

Gangster, corruzione ed emarginazione sociale irrompono sugli schermi



Pierfranco Bianchetti

America 1920. Il paese è in fermento e in preda ad un individualismo feroce. È l'età del jazz immortalata dai romanzi di Francis Ford Fitzgerald, uno degli scrittori più importanti del Ventesimo Secolo, simbolo della cosiddetta "generazione perduta", che deve affrontare la rottura morale causata dalla prima guerra mondiale, ma anche godersi benessere e prosperità destinati a scomparire dopo la crisi del 1929.

Negli Stati Uniti tutto sta cambiando rapidamente grazie ai nuovi mezzi di comunicazione, il cinema, la radio, l'automobile e la voglia di divertirsi è immensa, così come la diffusione dell'alcool che tocca livelli da record. Da diversi decenni associazioni di ispirazione religiosa, ma anche laiche si battono per frenare la vendita dei liquori causa di violenze domestiche messe in atto dai capi famiglia spesso completamente ubriachi.

In questo contesto sociale drammatico viene introdotto il proibizionismo, tramite il XVIII emendamento e il Volstead Act, che sancisce il bando sulla fabbricazione, sulla vendita, sull'importazione e sul trasporto di alcool. Ma i legislatori statunitensi non potevano immaginare in quel momento che tale decisione avrebbe fatto esplodere nel paese una illegalità diffusissima di liquori gestita da una feroce criminalità organizzata.

L'America vede crescere in quegli anni fenomeni di corruzione politica diffusissima e incoraggiata dalla malavita proveniente dai quartieri periferici delle metropoli e dal degrado sociale nel quale stanno per cadere milioni di cittadini che presto saranno privi di mezzi di sostentamento.

L'opinione pubblica è attratta da due personaggi sinistri, ma di grande popolarità come Arnold Rothstein di New York e Al Capone (Alfonso Caponi) di Chicago. Quest'ultimo, grazie ai suoi gesti demagogici (pasti caldi per i poveri che affollano le strade soprattutto dopo la Grande Depressione che ha colpito la nazione nel 1929), sembra affascinare la gente comune, ma soprattutto il mondo del cinema. "L'interesse popolare verso personaggi simili - scrive Lorenzo Codelli nel saggio *Al Capone e complici* - Cinema & Film Curcio Editore - induce le case produttrici di Hollywood a produrre biografie basate più o meno direttamente su di loro. La maggior parte di esse cerca solo di raccontare l'ascesa e la caduta di un gangster, e di solito sono storie totalmente amorali fino all'ultima bobina, in cui si deve liquidare il malvagio e dare ragione alla legge".

Nel panorama criminale americano si mettono in luce anche altri malviventi provenienti dalle campagne delle regioni del sud che come Ritgstein e Capone sanno trasmettere un

fascino inquietante, tanto da spingere J. Edgar Hoover, il capo dell'FBI, a incitare i suoi agenti nell'utilizzo di tutti i mezzi leciti e spesso anche illeciti, per stroncare questo insano interesse verso i gangsters e le loro imprese criminali.

Negli anni Trenta dopo la crisi di Wall Street dell'ottobre 1929, il cinema immortala in decine e decine di pellicole queste nuove figure dell'immaginario collettivo e Hollywood inaugura di fatto un nuovo filone cinematografico, il gangster movie, l'età d'oro dei malviventi organizzati che si affermano in un contesto sociale nuovo.

"Il gangster era figlio dell'alienazione metropolitana del tempo in cui negli Stati Uniti la tradizionale civiltà agraria e rurale stava per essere soppiantata dalla nuova civiltà urbana e industriale" (I re della malavita - Il Cinema - Grande Storia Illustrata - Istituto Geografico De Agostini).

In particolare dal 1929 al 1934 i film incentrati sulla criminalità, ambientati in squallidi alberghi, in appartamenti di grande lusso, in bische clandestine e in distretti di polizia, dominano gli schermi in un momento storico nel quale quasi tutti, infrangevano la legge. Queste pellicole girate in realtà negli studi di Hollywood, sono ambientate generalmente a New York e Chicago.

Il celebre sceneggiatore Ben Hecht, ex cronista di nera prima di approdare a Hollywood, raccontava come i copioni delle pellicole fossero costituiti solo da personaggi negativi. In questi soggetti e in queste sceneggiature ben poco spazio trovavano posti eroi ed eroine. Paradossalmente i nuovi fuorilegge che tanto piacciono agli spettatori, assomigliano in qualche misura ai magnati, ai grandi boss dell'industria cinematografica californiana, i mitici Jack Warner, Louis B. Mayer, Adolph Zukor e Harry Cohn che si fanno beffe dei sindacati dei lavoratori del cinema, che costruiscono o distruggono le carriere di attori e registi non ubbidienti alle loro regole.

Sugli schermi escono film che sfondano al botteghino come *Piccolo Cesare* (1930), tratto dal romanzo di W.R. Burnett diretto da Mervyn LeRoy, storia di un piccolo delinquente di periferia, interpretato da Edward G. Robinson, che in pochi anni diventa il boss di Chicago, noto anche per le

immacolate ghette bianche.

L'anno successivo è la volta di *Nemico pubblico* di William Wellman, film che fa la fortuna di James Cagney, attore straordinario, piccolo di statura, ma dallo sguardo magnetico, dalla voce imponente e dalla dizione perfetta.

Del '32 è ancora un altro grandissimo successo, *Scarface* per la regia di Howard Hawks, protagonista Paul Muni, considerato uno dei più grandi attori americani degli anni Trenta. *La censura e il codice Hays nel cinema americano degli anni ruggenti*

Mentre a Hollywood trionfano i numerosissimi prodotti appartenenti al gangster movie, nel Paese si fanno luce delinquenti privi di una organizzazione criminale alle spalle, ma capaci di farsi beffe delle forze dell'ordine che gli danno una caccia serrata. I loro nomi sono John Dillinger, Bonnie Parker e Clyde Barrows. Paradossalmente questi malviventi amano moltissimo andare a rilassarsi nel buio di una sala cinematografica.

"Era gente a cui piaceva il cinema e che ne subiva l'influenza. Dillinger, per esempio, quando svaligiava una banca, era solito saltare al di là del bancone, imitando il suo idolo, Douglas Fairbanks. Il caso volle che fosse colpito a morte all'uscita del cinema Biograph, dove era stato a vedere Clark Gable e William Powell nel film di gangster *Le due strade* (Manhattan Melodrama, 1934)". (I re della malavita - Il Cinema Grande Storia Illustrata. Istituto geografico e Agostini).

Per frenare il diffondersi di un clima considerato diseducativo presso il pubblico che frequenta le sale cinematografiche, nel 1930 nasce il codice di autoregolamentazione Hays (che porta il nome del deputato repubblicano



"Nemico pubblico" (1931) di William A. Wellman



"Piccolo Cesare" (1931) di Mervyn LeRoy

William Harrison Hays) con il quale i produttori e distributori, onde evitare la nascita di una vera e propria censura da parte degli organi governativi, impongono delle regole di base a cui tutti si debbono attenere. Tra i principi generali si afferma che "Non sarà prodotto nessun film che abbassi gli standard morali degli spettatori. Per questo motivo la simpatia del pubblico non dovrà mai essere indirizzata verso il crimine, i comportamenti devianti, il male o il peccato".

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il Codice Hays rimarrà in vigore fino al 1968 anche se molte furono le occasioni per sfidare apertamente questa pesante limitazione del pensiero artistico. Un caso famoso è quello del film di Otto Preminger *L'uomo dal braccio d'oro* del 1955, interpretato superbamente da Frank Sinatra nel ruolo di Frankie, un musicista drogato, che dopo aver lottato contro il suo desiderio, è costretto a cedere e a farsi fare un'iniezione dall'ambiguo medico che di fatto lo rifornisce di eroina.

Nonostante le fortissime polemiche scaturite in quell'occasione, il pubblico americano si dimostra ormai maturo e pronto a giudicare senza pregiudizi la visione di opere che mettano in evidenza gli aspetti più drammatici della società.

Agli inizi degli anni Trenta l'FBI, che ha neutralizzato gangster come Dillinger e Baby Face Nelson, incoraggia Hollywood affinché produca pellicole che hanno come protagonisti gli stessi G-Men (gli agenti speciali della polizia federale) vincitori nella battaglia contro il crimine.

Nel 1935 esce sugli schermi *La pattuglia dei senza paura* (*G-Men*) di William Keighley con James Cagney, attore diventato popolare in ruoli di un malavitoso, ma qui nei panni di un avvocato che opera al servizio del FBI.

Nel '36 Edward G. Robinson, anche lui fino ad allora ammirato per i ruoli da gangster, interpreta in *Le belve della città* diretto ancora da



"Il mistero del falco" (1941) di John Huston

Keighley, un poliziotto onesto e pronto a rischiare la sua vita per stroncare una gang dedita al racket. Nel cast è presente un nuovo divo, Humphrey Bogart, che deve la sua fortuna al gangster-movie, un filone costituito da oltre 300 lungometraggi, di cui (secondo gli studiosi) solo tre sono di fatto considerati veramente dei classici del genere: *Piccolo Cesare* (1930), *Nemico pubblico* (1931), *Scarface* (1932).

Negli Stati Uniti d'America le cose però stanno cambiando. Nel '33 con l'avvento del New Deal voluto dal Presidente Franklin Delano Roosevelt, una nuova stagione di riforme economiche e sociali scuote il paese e infonde nell'opinione pubblica un nuovo ottimismo e la certezza che la società possa cambiare e risollevarsi dalla Depressione economica che l'ha colpita nell'ottobre 1929.

Il genere gangsteristico nato negli anni ruggenti lascerà spazio al filone bellico che inevitabilmente si affermerà, dopo l'attacco giapponese a

Pearl Harbor del dicembre 1941 e la conseguente entrata in guerra degli Stati Uniti.

Ma poliziotti e gangster non scompariranno dagli schermi. Nel 1941 John Huston firma il mitico *Il mistero del falco* con Humphrey Bogart, tratto da un romanzo di Dashiell Hammett e nel 44 Billy Wilder dirige *La fiamma del peccato*. Il film è ispirato a un fatto di cronaca nera, l'assassinio del marito di una donna newyorkese con la complicità di un agente delle assicurazioni, al fine di spartirsi il denaro della polizza sulla vita stipulato dall'ignaro coniuge. *Double Indemnity* (titolo originale) per la prima volta introduce un concetto rivoluzionario: i criminali non sono solo i gangsters e i malavitosi, ma possono appartenere anche alla tranquilla e apparentemente onesta classe media.

La pellicola ottiene un grande successo e scuote l'opinione pubblica americana. Il filone gangsteristico, in seguito alla moralizzazione di Hollywood, subirà una profonda trasformazione nel dopoguerra.

I film che hanno maggiormente rappresentato gli anni ruggenti del cinema americano *Piccolo Cesare*, diretto nel 1930 da Marvyn LeRoy, con il suo taglio documentaristico e con i suoi riferimenti specifici alla figura di Al Capone, è considerato un classico del genere gangsteristico.

Protagonisti sono due amici italo-americani, Cesare Rico Bandello (Edward G. Robinson) e Joe Massara (Douglas Fairbanks), piccoli malavitosi entrati nella banda del gangster Sam Vettori che presto viene messo fuori gioco da Rico, soprannominato Piccolo Cesare e destinato ad una rapida carriera nel mondo del crimine.

Joe, invece, è diventato ballerino in coppia con la danzatrice Olga Strassoff (Glenda Farrell). Poi Olga, per salvare il suo uomo, denuncia alla polizia Rico, che però non vuole vendicarsi dell'amico preferendo alla fine essere ucciso dagli agenti che lo hanno ormai braccato.

Nel '31 è William A. Wellman l'autore di *Nemico pubblico*, con uno strepitoso James Cagney, che grazie a questa interpretazione diventerà uno dei divi tra i più amati di Hollywood.

Cresciuto in un sobborgo di Chicago, Tommy Powers (James Cagney), si converte giovanissimo al crimine e già adolescente è accusato di rapina a mano armata e dell'uccisione di un poliziotto. Il giovane delinquente si arricchisce con il traffico di alcolici, nonostante suo fratello e sua madre tentino di riportarlo sulla retta via.

Ferito gravemente in uno scontro con dei gangster rivali, Tommy in ospedale decide di riunirsi alla sua famiglia, ma viene prelevato dai suoi nemici e assassinato.

Celebre la sequenza di Tommy che in uno scatto d'ira, sprema un pompelmo sulla faccia di Kitty, la sua ragazza nel film. Cagney sarà ossessionato per anni da quella scena costretto spesso a fuggire dai ristoranti per evitare che camerieri pagati dalla clientela servano al suo tavolo mezzi pompelmi pronti per l'uso.

L'anno dopo tocca a Howard Hawks regalarci probabilmente il più rappresentativo film del genere, *Scarface - lo sfregiato*, una pellicola che ha dovuto faticare per superare le imposizioni della censura (alcun sequenze hanno riferimenti erotici per l'epoca audaci e un riferimento sottile al tema dell'incesto), ma con un sonoro di prim'ordine e una raffinatezza formale di alto livello.

Ambientata nei primi anni Trenta in pieno proibizionismo quando il contrabbando di alcool fa guadagnare somme ingenti alla malavita, la pellicola ci racconta la storia di Tony Camonte (Paul Muni), numero uno dei gangster di Chicago che riesce a conquistare il cuore della bella Poppy (Karen Morly).

L'uomo però nutre una forte gelosia nei confronti della sorella Cesca (Ann Dvorak) che ha sposato di nascosto Rinaldo (George Raft), un sottoposto di Tony che verrà da lui eliminato. Circondato dalla polizia, il gangster è raggiunto da Cesca che vorrebbe vendicarsi per la morte dell'uomo di cui era innamorata, ma l'affetto tra fratello e sorella avrà il sopravvento. Entrambi cadranno sotto i colpi dei poliziotti.

Il film, un robusto dramma di straordinaria efficacia tratto dal romanzo di Armitage Trail, sceneggiato da 5 scrittori tra i quali il grande Ben Hecht, avrà un famoso remake diretto nel 1983 da Brian De Palma con un grandissimo Al Pacino.

*I grandi protagonisti del genere gangsteristico degli anni Trenta*

*James Cagney*, nato nei sobborghi di New York il 17 luglio 1899, figlio di un barista dedito all'alcol, è un ragazzo piccolo di statura, ma determinato d'animo. Nonostante le difficoltà economiche della sua famiglia, ma dotato di una ferrea volontà, si fa strada nel musical a Broadway come ballerino. Successivamente viene messo sotto contratto dalla Warner Brothers e dopo un ruolo in *La vacanza del peccatore*, nel 1931 è scelto per la parte principale di *Nemico pubblico*, film diretto da William Wellman.

Nei panni di un feroce gangster, la sua recitazione scattante, nervosa, inquietante e i suoi sguardi fulminanti lo mettono in luce presso il grande pubblico, mentre la stampa elogia l'arrivo di un nuovo divo dello schermo.

Dopo *L'urlo della folla* (1932), *Lady Killer* (1933) e

segue a pag. successiva



"I ruggenti anni Venti" - The Roaring Twenties (1939) di Raoul Walsh

segue da pag. precedente

La pattuglia dei senza paura (1935), è la volta di uno dei suoi film più famosi, *Gli angeli con la faccia sporca*, diretto nel 1938 di Michael Curtiz nella parte di un temutissimo gangster che finge di morire da vigliacco sulla sedia elettrica per non essere un esempio agli occhi dei ragazzi del suo quartiere.

Del '39 è *The Roaring Twenties* diretto da Raoul Walsh, protagonisti tre reduci della Grande Guerra che si danno al contrabbando di liquori durante il proibizionismo, mentre del '40 è *La furia umana*, ancora per la regia di Walsh, un noir curdo e violento nel quale il divo ci regala una delle sue straordinarie interpretazioni.

Nel '39 James Cagney si concede anche un western, *Il terrore dell'Ovest* per la regia di Lloyd Bacon al fianco di Humphrey Bogart e nel '42 è protagonista di *Ribalta di gloria*, film biografico di stampo patriottico distribuito subito dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti.

Nel '47 è diretto da Henry Hathaway in *Il 13 non risponde*, dove indossa i panni del capo di una squadra di agenti segreti incaricato di addestrare dei giovani allievi tra i quali si nasconde un traditore.

Nel '55 è la volta del musical *Amami o lasciami* di Charles Vidor, al fianco di Doris Day, la vera storia di Ruth Etting, cantante degli anni Venti e amante di un gangster e del '57 è *L'uomo dai mille volti* di Joseph Pevney, vicenda romanizzata di Lon Chaney, icona del cinema muto noto per le sue doti di trasformista.

Nel '61 Cagney gira la divertente commedia diretta da Billy Wilder, *Uno, due, tre!*, feroce satira sulla guerra fredda e poi decide di ritirarsi nella sua fattoria in campagna nello Stato di New York, abbandonando per sempre Hollywood.

Ma nel 1981 il regista Milos Forman riesce a fargli cambiare idea e lo fa ritornare sul set per *Ragtime*, una pellicola ambientata nei primi anni del Novecento a New York e tratta dal romanzo di E.L. Doctorow.

James Cagney muore il 30 marzo 1986 e tutta Hollywood in coro gli rende omaggio. Ronald Reagan, all'epoca Presidente degli Stati Uniti, che con lui aveva girato nel 1938 *Boy meets girl*, dirà: "Io e Nancy abbiamo perduto un caro e vecchio amico, l'America uno dei suoi artisti più bravi. James Cagney è stato il simbolo classico del successo in America, riscattandosi con la volontà e l'impegno dalla povertà, fino a raggiungere fama in tutto

il paese. Sono certo che l'intera nazione lo ha amato e penso che anche lui ci ha voluto bene, dal momento che ci ha dato sempre il meglio di sé".

Molto commosso anche Frank Sinatra: "Era un amico raro, l'espressione dell'America forte..." e non da meno Paul Newman che afferma: "La vera anima ottimista dell'America non era nei film, di Frank Capra, che rasentavano sempre il sogno. Era nella risata sgangherata di Cagney, nelle sue burle da marciapiede, nella bontà che metteva perfino nelle sue espressioni più crudeli. Una valanga di talento, che purtroppo non ha lasciato eredi. E dove trovarli, se nessuno crede più alla vita e alla morte come faceva lui?".

Paul Muni, nato in Polonia nel 1895 emigra con la sua famiglia, una compagnia di attori itineranti, in America. Dopo aver studiato recitazione, debutta sui palcoscenici di Broadway, dove si fa valere per il suo talento. Nel 1929 accetta di lavorare a Hollywood in alcuni film che però non lo soddisfano. Assistito dalla moglie Bella, sua manager, recita nel 1932 in *Scarface*, ispirato alla vita di Al Capone che gli regala un'enorme popolarità.

Nello stesso anno arriva un altro successo con *Io sono un evaso* per la regia di Mervyn LeRoy. Seguono *La vita del dottor Pasteur*, 1936, Oscar quale miglior attore e poi due film biografici, *Emilio Zola*, 1937 e *Il conquistatore del Messico*, 1939.

Paul Muni, scomparso nel 1967, è considerato da molti studiosi della settima arte uno dei più grandi attori della Hollywood degli anni Trenta.

*Edward G. Robinson* di origini ebraiche nasce nel 1893 in Romania, ma emigra in seguito negli Stati Uniti d'America. Nel 1913 a New York debutta sui palcoscenici dove per diversi anni riscuote un grande successo.

Nel 1931 è il film *Piccolo Cesare* che lo lancia sul grande schermo. Dotato in una fluente parlantina che compensa il suo fisico minuto, Robinson si impone con la sua recitazione intensa e brillante nei film successivi, *Il piccolo gigante*, 1933, *Tutta la città ne parla*, 1935, *Un bandito in vacanza*, 1938, *Il vendicatore*, 1940.

Nel '44 è un abile investigatore delle assicurazioni nel celebre *La fiamma del peccato* e nello stesso anno è un mite professore sognatore in *La donna del ritratto* di Fritz Lang, che è anche il regista di *La strada scarlatta*, 1945, storia di un povero impiegato schiavizzato da una moglie crudele e taglieggiato da una coppia di truffatori.

La sua carriera continuerà fino al 1973, anno della sua scomparsa, in molte pellicole nelle quali, anche se in ruoli secondari, sa esprimere il suo talento di solido professionista della recitazione.

*Humphrey Bogart*, nasce a New York nel 1899, una leggenda di Hollywood, l'attore che l'American Film Institut nel 1999 ha eletto come la più grande stella del cinema di tutti i tempi.

Figlio di un chirurgo e di una grafica pubblicitaria, Bogart farà molta fatica paradosalmente a diventare una star di Hollywood. Dopo essere stato espulso da una prestigiosa scuola, la Philips Academy, si



arruola in Marina, ma è il cinema il suo obiettivo, la sua missione di vita. Dopo una non entusiasmante esperienza sul palcoscenico, il giovanotto di belle speranze arriva in California e nei grandi studios gira oltre 30 film spesso in parti di gangster, ma sempre in ruoli di second'ordine. Quando sta per gettare la spugna deluso dalla sua modesta carriera d'attore, finalmente ottiene parti di rilievo in *Strada sbarrata* (1937), *Gli angeli con la faccia sporca* (1938) e *Strada maestra* (1940).

Nel '41 arriva per lui l'occasione perfetta per dimostrare quanto vale. John Huston gli offre la parte del protagonista di *Il mistero del falco*, un grandissimo successo di pubblico e di critica. Nel '44 in coppia con Ingrid Bergman interpreta *Casablanca*, un film immortale che lo colloca nel firmamento di Hollywood.

Seguono poi due titoli di grande richiamo girati insieme a Laren Bacall che diventa sua moglie: *Acque del sud* (1944), tratto da un racconto di Ernest Hemingway e il mitico *Il grande sonno* (1946) da un romanzo di Raymond Chandler.

La sua carriera strepitosa prosegue con *Il tesoro della Sierra Madre* (1948), *L'isola di corallo* (1948) e *La regina d'Africa* (1951) con il quale si aggiudica l'Oscar per la miglior interpretazione maschile e *Il tesoro dell'Africa* (1953). Del '54 con *L'ammutinamento del Caine* ci offre una delle sue performances più significative e successivamente è protagonista insieme a William Holden e Audrey Hepburn di *Sabrina* per la regia di Billy Wilder.

Humphrey Bogart muore a 58 anni il 14 gennaio 1957. Il pubblico di tutto il mondo lo ricorderà soprattutto nella scena finale di *L'ultima minaccia* (1952), quando nel ruolo di un direttore di giornale onesto e combattivo in lotta contro il potere e la corruzione, al telefono dice la celebre battuta: "È la stampa, bellezza, la stampa e tu non ci puoi fare niente".

Pierfranco Bianchetti



"Io sono un evaso" (1932) di Mervyn LeRoy

La magia della luce #2

## Il Mondo nuovo e altri giocattoli ottici del '700



Paolo Leo

Vue d'optiques, vedute ottiche, perspective views: così, nell'Europa del XVIII e XIX secolo, venivano chiamate un tipo di stampe a larga tiratura create per essere osservate preferibilmente attraverso

uno strumento ottico dotato di lenti e specchi. Si tratta di incisioni solitamente colorate a mano con colori vivaci e i soggetti rappresentati sono perlopiù di tipo architettonico (piazze, palazzi, giardini e monumenti) o comunque tali da offrire una prospettiva molto ampia e profonda.

Dalla metà del '700 il mercato delle vedute ottiche si estese e si diffuse progressivamente a tutta l'Europa e anche agli altri continenti.

I centri di produzione di questo genere di stampe erano concentrati tra Londra, Parigi, Augusta e l'Italia, dove a Bassano del Grappa operava la famiglia Remondini. La produzione e i soggetti delle vedute ottiche erano ampiamente diversificati tra i vari produttori, anche se accadeva spesso che idee e matrici delle stampe venissero scambiate o semplicemente copiate da un produttore all'altro.

Le vedute ottiche riportano quasi sempre sopra l'immagine il titolo della stessa e sotto una didascalia descrittiva. Spesso il titolo è scritto con i caratteri rovesciati perché possa essere



Vue perspective de l'Eglise de St Eustache, stampata a Parigi da Basset nella seconda metà del XVIII secolo

letto attraverso un apparato ottico che include uno specchio, come ad esempio quando si utilizza uno *zograscopio*, cioè un semplice dispositivo ottico costituito da una base che sorregge una lente biconvessa e uno specchio a inclinazione regolabile. L'immagine viene posata alla base dell'apparecchio e la si osserva

riflessa dallo specchio e ingrandita dalla lente. L'effetto cercato dallo *zograscopio* è quello di un'amplificazione della profondità, anche se, per personale esperienza, non mi pare un effetto particolarmente spettacolare.

Più interessante è quella minoranza di vedute  
*segue a pag. successiva*



L'Optique - Casenave after Louis-Leopold Boilly 1790. Un bambino osserva delle stampe utilizzando uno *zograscopio* (fonte: Wikipedia)



Lo *zograscopio*

segue da pag. precedente

ottiche sottoposte a ulteriori lavorazioni allo scopo di creare effetti speciali di dinamizzazione e spettacolarizzazione delle immagini. La stampa veniva perforata con degli spilli e

ottica. L'immagine viene posta di fronte a uno o più spioncini dotati di lente. La scatola è dotata di uno sportello anteriore e un altro posteriore che, aperti e chiusi alternativamente illuminano l'immagine sia frontalmente che

Nuovo è un tipo di spettacolo di strada che tra settecento e ottocento è stato davvero molto popolare, come è dimostrato anche dalla gran quantità di volte che nelle stampe e nei quadri dell'epoca viene rappresentata la figura spesso



Oxford – a View of Queen's College and the University of Oxford. Visto di fronte, in controluce e dal retro. Lo stampatore è Georg Balthasar Probst di Augusta (seconda metà del XVIII secolo)



Veduta prospettica del celebre Teatro Marcellus a Roma, di fronte e in controluce (XVIII sec.)

ritagliata in corrispondenza, ad esempio, di porte e finestre; queste cavità venivano coperte con carta colorata, colori trasparenti o ritagli di tessuto; illuminata frontalmente, l'immagine appariva normale, ma si trasformava se mostrata in controluce con effetti giorno-notte talvolta di grande riuscita.

Per godere di questo tipo di effetto, la stampa deve essere collocata all'interno di una scatola

in controluce e permettono lenti passaggi dal giorno alla notte o altre trasformazioni dell'immagine.

Questo tipo di scatola ottica, chiamata Mondo Nuovo o anche pantoscopia, si diffuse con molte varianti in tutta Europa e non solo come elegante passatempo da salotto. Chiamato *peep show* nei Paesi anglosassoni, *Guckkasten* in Germania, *boîte d'optique* in Francia, Il Mondo

caricaturale dell'imbonitore e la grande cassa del Mondo Nuovo che lo affianca.

Ma cosa succede esattamente nel Mondo Nuovo?

In una grande scatola con più visori per spiare l'interno scorrono stampe colorate che mostrano luoghi famosi o esotici. La finestrella sul lato superiore, manovrata abilmente dall'imbonitore, consente l'illuminazione delle immagini con la luce del sole. Delle candele o un'altra finestrella sul retro del dispo-

sitivo permettono l'illuminazione da dietro dell'immagine, creando sorprendenti giochi di luce notturni. Le cordicelle sul lato della scatola, quando vengono tirate, permettono il rapido passaggio da un'immagine alla successiva o anche l'inserimento di altri elementi o personaggi nella scena.

Ovviamente l'imbonitore svolge un ruolo fondamentale: è lui che convince il pubblico a pagare per spiare dentro la scatola ed è lui che mentre manovra questi semplici apparecchi racconta e illustra le immagini, coinvolgendo lo spettatore nel suo mondo fantastico: una breve, ma emozionante fuga dall'ordinarietà della vita quotidiana per grandi e piccoli spettatori, in un'epoca in cui gli orizzonti della maggior parte delle persone sono limitati al proprio villaggio o poco più.

Nella prima scena del film di Ettore Scola *Il Mondo Nuovo* (1982) uno strepitoso Enzo Jannacci interpreta il ruolo di un imbonitore che invita vivacemente il pubblico ad andare a guardare dentro il suo Mondo Nuovo nel quale è rappresentata la fuga di Varennes dei reali di Francia nel 1791. Nella scena finale, ancora con il suo Mondo Nuovo, racconta il tragico epilogo della ghigliottina. Sono eventi che annunciano svolte epocali e l'arrivo, appunto, di un *Mondo Nuovo*. Ma aldilà dell'evidente riferimento al particolare periodo storico, lo spettacolo itinerante del Mondo Nuovo poteva, quasi come un cinegiornale, offrire anche la rappresentazione di eventi sensazionali e di attualità.

Paolo Leo



La fiera di Pasqua. In primo piano, tra i vari spettacoli e intrattenimenti di strada, c'è il Mondo Nuovo



Porcellana di Frakenthal, Il Mondo Nuovo (1758-1763) (fonte: Wikipedia)

## Il cinema dello Yemen: tra Asia e Africa



Leonardo Dini

In alcune zone del mondo il movimento cinematografico, sorprendentemente, sta iniziando soltanto ora, in questi anni: è il caso dello Yemen, dove sta nascendo una nuova cinematografia. La particolarità geografica dello Yemen risiede nella sua posizione, al confine tra Medio Oriente, Asia e Africa, al confine tra due mondi e culture. Nella sua storia questa caratteristica ha avuto un ruolo essenziale. Il cinema dello Yemen si ricollega al cinema e alla letteratura italiani, mediante Pasolini, che ha tanto apprezzato San'a la città storica maggiore dello Yemen, da affermare che essa è una Venezia nel deserto, senza San Marco, senza la Giudecca: e così è questo Paese, affacciato su un mare di sabbia e su più mari: il Mar Rosso, il Golfo Arabico, Paese che ha anche isole che sono scenario naturale, tra Africa e Asia, appunto. Il cinema dello Yemen nasce quindi soltanto di recente: è, situazione rara in assoluto, cinema nuovo, giovane, dotato di quella energia, freschezza di idee e di prospettive, che solo le culture giovani hanno, pure essendo la civiltà yemenita millenaria e antica. Basti pensare che i primi film dello Yemen, come nazione unita, sono del 2005, e 2008, due film originali e anticonformisti, rispetto agli integralismi dominanti nella zona. Se infatti esiste una peculiarità della cultura Yemenita, attraverso i secoli, sta nella sua indipendenza e libertà, che le ha causato, anche in tempi recenti, dissidi e guerre ancora aperti, ad esempio con gli Arabi. Il film del 2005: *A new day in Old San'a*, tratta proprio il tema della lotta e contraddizione fra il tradizionalismo e la liberazione, tema quanto mai attuale: un giovane nel film è diviso tra un matrimonio tradizionale, cui è stato costretto, e la passione, spontanea,



per una giovane coetanea, fondata sull'amore. L'altro film centrato anch'esso sulla dinamica di contrasto tra tradizione e innovazione, fra tribalismo e apertura al mondo esterno, una dinamica tuttora peraltro comune a molte culture è il film del 2008, *The losing bet* realizzato su un progetto del Ministero della Educazione Yemenita, sul difficile e controverso problema della militanza jihadista. Il film in pratica intende incoraggiare i giovani a ripudiare la violenza e a scegliere la via della pace e della saggezza, quasi come negli ideali minoritari, ma evolutissimi, del movimento Islamico Sufi. Il film narra la storia di un ragazzo coinvolto, suo malgrado, nell'estremismo fanatico e che viene convinto a tornare nel suo Paese, per combattere da terrorista. In effetti lo Yemen, così come Afghanistan e Somalia, è stato spesso coinvolto nelle vicende del terrorismo globale. Ma il cinema dello Yemen non è solo questo e non inizia adesso, nel '900 è stato luogo di location di molti film, di produzioni internazionali, e proprio Pasolini ha saputo valorizzarlo al massimo, facendone il centro della sua poetica visiva e lo scenario naturale di un capolavoro riconosciuto come *Il fiore delle mille e una notte*, film del 1974. L'opera, che fa parte di un ciclo con il *Decameron* e con *I racconti di Canterbury*, segna l'apice qualitativo del cinema del cineasta friulano e anzi crea letteralmente un modo nuovo, totalmente pasoliniano, dunque per vocazione, letterario poetico, di fare cinema e narrare il mondo: questo film è una *opera mondo*, come la definirebbe il critico letterario Franco Moretti. Il film fu preceduto dalla realizzazione nel 1973, prodromica, del cortometraggio di 10 minuti di Pasolini *Le mura di San'a*. E cosa è lo Yemen se non un mondo che quasi come quello Aborigeno in Australia, è vissuto a sé, contiguo alla Storia, fino dal tempo della *Arabia Felix*, il nome antico dato dagli Antichi Romani allo Yemen. In effetti le case di fango e paglia, le architetture della città forma San'a, come la definiva Pasolini, sono uniche e straordinarie e fanno sopravvivere, ad oggi, quella cultura architettonica che in occidente trovava l'equivalente nelle case in legno medioevali.

La recitazione naturale e spontanea degli attori nativi Yemeniti, di cui beneficia il film pasoliniano, crea un metodo epistemologicamente creativo, quello degli attori non attori, del popolo autoctono che sa recitare, in modo poetico, naturalmente.

La scansione dei dialoghi nel film di Pasolini e la forza visiva delle immagini, che restituiscono la realtà in cifra poetica dello Yemen, trovano l'equivalente solo in Bertolucci, nei suoi film, e in Moravia, nella Maraini, letterariamente, tutti compagni di viaggio, di esperienze e di emozioni, del poeta di Casarsa, nella sua esplorazione visiva dello Yemen, Paese che attraversa il dilemma pasoliniano: progresso o sviluppo. Pasolini trovava in Yemen il paradiso perduto del rapporto, primigenio e marxiano, tra uomo e natura. Tutti i film del Paese del Golfo di Aden sono film realizzati

senza i mezzi e i budgets delle produzioni multinazionali, ma proprio per questo autentici, validi e degni di studio. Il cinema, appena agli inizi di questo giovane e millenario Paese, tra Africa e Asia, rappresenta quindi un ottimo esempio di quel che sarà il cinema di domani, giovane, creativo, multimediale, fatto di opere di narrazione e poetica visiva, che descrivono il dialogo e l'incontro tra le culture, quel che è sempre avvenuto in Yemen, posto al centro tra tante civiltà importanti nella Storia: Africana, Egiziana, Turca, Araba, Persiana, e che ha avuto anche un periodo inglese ad Aden nel 1900, periodo che non ha tuttavia dato una impronta significativa alla cinematografia locale, che invece si riconduce chiaramente al cinema mediorientale e dell'Africa.

Il cinema arriva in Yemen già nel 1910 con le proiezioni di cinema muto itineranti di Mohammed Hamood Al Nashimi: il figlio Taha Hamood apre il primo cinema a Aden: Hurricane. Nasce poi negli anni '60 la General Association for Cinema, che importa e distribuisce film a basso costo. L'oblio però sopraggiunge negli anni '90 quando in Yemen il cinema viene bollato come *haram*, peccaminoso: come è noto il divieto delle immagini è il proprio dell'integralismo ortodosso islamico. A quel tempo appartiene il vero primo screenmovie yemenita, un documentario situazionista della Al Salami, poi regista di *La sposa bambina*. Lo segue *A new day in old San'a*, del 2005, film anglo yemenita, di Bader Ben Hirsi, e Paolo Romano, che vinse il Cairo International film Festival, e che è stato anche il primo film Yemenita a Cannes. Ma una novità significativa giunge con Lasse Halstrom, regista svedese, nel 2012, con il film idealista *Il pescatore di sogni*, che ha per lo Yemen la stessa valenza del film *Il cacciatore di aquiloni*, *The kite runner*, per l'Afghanistan. Il film, con un cast occidentale e che riecheggia il mondo dell'epoca coloniale inglese, parla di uno scienziato bizzarro che introduce la pesca al salmone negli uadi dello Yemen, su iniziativa di uno sceicco. Nasce nello stesso anno 2012 l'opera *The reluctant revolutionary*, di Sean Mc Allister,



"Il pescatore di sogni" - Salmon Fishing in the Yemen (2011) di Lasse Hallström

che vede protagonista Kais, ex guida turistica e rivoluzionario incerto che commenta i cambiamenti del suo Paese. Sempre del 2012 è *Karama as no walls*, documentario, nominato agli Oscar, prima opera dello Yemen agli Oscar, di Sara Ishaq, regista Yemenita scozzese, sulla rivoluzione, primavera araba, del 2011, che racconta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Teatro

lo Juma'at El Karama, il Friday of dignity: film della stessa regista autrice di *The Mulberry House*, (2013). Ancora nel 2012 esce *Al Sarkha*, *The Scream*, documentario nel quale le donne yemenite spiegano la loro situazione e la loro speranza nella democrazia.

Realizzato nel 2014, esce in Svezia nel 2016, *La sposa bambina*, *I am Nojoom, age 10, and divorced*, di Khadija Al Salami, introduce il problema irrisolto dei matrimoni combinati; il film è stato candidato, come miglior film straniero, agli Oscar



"La sposa bambina" (2014) di Khadija al-Salami

2018. Risale al 2018 *10 days before wedding*, il primo film yemenita diffuso in Yemen, proiettato nelle sale nuziali, essendo tanti cinema distrutti dalla guerra, film che è opera di Amr Gamal. Sempre nel 2018 si colloca *Yemen: kids and war*, film documento raro, girato in un Paese che non ammette riprese filmate esterne: un mondo dove lo sguardo occidentale non può filmare, né entrare: del film sono protagonisti tre bambini che si improvvisano corrispondenti di guerra, durante la guerra con l'Arabia, essi incontrano altri bambini, raccogliendo le loro testimonianze e intervistano alcuni adulti: un pittore, un musicista e una modella, definita una miss guerra; paradosso dei paradossi: solo l'Europa può salvare lo Yemen, affermano, inopinatamente, gli intervistati dai bambini. *Operation Red Sea*, del 2018, film cinese, di Dante Lam, sulla evacuazione dei cittadini cinesi dalla guerra, trova il contrappunto nella retorica delle scene Yemenite di *Regole d'onore*, di William Friedkin. Nel 2018 Sufian Abulohom realizza *Yemen: The silent war*, documentario,



con animazioni disegnate artigianalmente, sulla guerra e i profughi a Gibuti. Del 2020 è il documentario *Yemen, nonostante la guerra*, di Laura Silvia Battaglia, italo yemenita, che narra lo Yemen che resiste, ogni giorno, alla guerra. Lo Yemen dunque è un orizzonte aperto sul futuro del cinema, che proprio nel sud del mondo trova la sua potenzialità creativa futura. Una buona visione dunque, come direbbe Enrico Ghezzi, quella de *Il fiore delle mille e una notte*, sul cinema futuro.

Leonardo Dini

## Ne L'attesa di Binosi in scena la condizione femminile fra commedia e dramma



Giuseppe Barbanti

A quasi trent'anni dal fortunato debutto con interpreti del calibro di Maddalena Crippa e Elisabetta Pozzi è tornata in scena in questa stagione *L'attesa*, forse il testo più noto di Remo Binosi, autore teatrale e giornalista prematuramente scomparso nel 2002.

Un ritorno fortemente voluto da Michela Cescon, che aveva assistito a quello spettacolo, nella nuova veste di regista e produttrice, qui assieme al Teatro Stabile del Veneto Teatro Nazionale. In scena, dunque, una storia di donne ambientata nel '700 che fece discutere nel 1993 e ancor più oggi, per l'accurata indagine del complesso universo femminile portata avanti da un uomo che in questa esperienza di drammaturgo confessò di aver messo a frutto la sua condizione di marito in attesa della nascita della propria figlia. Ma nella vicenda di Cornelia (Anna Foglietta) e Rosa (Paola Minaccioni), costrette a vivere la propria gravidanza insieme in un esilio al tempo stesso "dorato" e avvelenato si intrecciano tanti temi: anzitutto la condizione della donna, che, indipendentemente dalle pur molto diverse estrazioni sociali delle due protagoniste, con un pieno consenso sociale poteva essere costretta a vivere l'esperienza della gravidanza in un isolamento inasprito dalla disperazione e dalla mancanza di quale che sia prospettiva per il proprio futuro di madre di un nascituro il cui destino risulta segnato. Sulla giovane nobildonna Cornelia è piombata tra capo e collo una gravidanza che deve essere tenuta nascosta perché è promessa sposa del Duca di Francia che potrebbe, venendone a conoscenza, a buon diritto ripudiarla: Rosa di modestissime condizioni sociali e pure lei incinta viene affiancata a Cornelia in questa convivenza coatta destinata a protrarsi sino al parto. Sulle prime il rapporto fra le due è tutt'altro che facile, nonostante l'acquiescenza di Rosa. Binosi smussa lentamente l'irritata spocchia di Cornelia, che si sente ingiustamente sottratta alla precedente vita fatta di conversazioni e feste cui pensa in continuazione: Rosa attinge alla saggezza popolare per individuare qualcosa di tollerabile nell'esperienza che le accomuna e stanno vivendo insieme. Nonostante i diversi progressi percorsi esistenziali, l'isolamento in cui vivono favorisce l'insorgere fra Cornelia e Rosa di un rapporto confidenziale che spesso anche oggi si instaura a distanza fra donne che vivono contemporaneamente la gravidanza. Nella villa della campagna veneta in cui sono "recluse" prende corpo fra le due una relazione che si sviluppa nel segno di un frenetico

alternarsi di emozioni, consigli, paure e quasi inesistenti speranze. Ma è la complicità che matura fra le due a favorire la reciproca confessione, con un sorprendente colpo di scena frutto ad un tempo della fervida fantasia e delle letture di Binosi, delle diverse situazioni che le avevano portate alla gravidanza. Non mancano i dettagli in questi racconti segnati dal contrasto fra il forbito italiano della passionale Cornelia e il biasciato dialetto veneto di una veramente irriconoscibile, per la metamorfosi perfettamente riuscita, Paola Minaccioni, paradossalmente scoprono che ad accomunarle non è solo l'esperienza della gravidanza ma anche il padre delle creature che hanno in grembo. L'epilogo de *L'attesa* sono ovviamente i parti dei due neonati: la crea-



zione del clima di concitazione, che sempre accompagna questi momenti, è affidata esclusivamente all'interpretazione veramente impegnativa di Anna Foglietta e Paola Minaccioni senza il ricorso a musiche di alcun genere. Del resto per tutta la durata dello spettacolo solo rumori della campagna e del cambiamento del tempo meteorologico, un elegante paesaggio sonoro, unica concessione della rigorosa regia di Michela Cescon che punta soprattutto sulla recitazione di Anna Foglietta e Paola Minaccioni, fra le poche attrici in questa stagione a calcare i palcoscenici italiani senza l'ausilio del microfono. Il finale è veramente amaro, fa venir meno ogni dubbio sugli obiettivi di questa forzata convivenza, ma svela ancora nuovi aspetti delle personalità di Rosa e Cornelia, condannando quest'ultima a custodire per sempre nel segreto del suo cuore una verità inconfessabile.

Giuseppe Barbanti

## Noi ce la siamo cavata (2022) di Giuseppe Marco Albano



Antonio Falcone

Mesi addietro, il 7 gennaio, nel leggere la notizia della morte dell'attore Adam Rich, noto soprattutto per il ruolo del piccolo Nicholas, 7 anni, ultimogenito della famiglia Bradford nella serie televisiva intitolata in originale *Eight is Enough* (1977-1981, 112 episodi andati in onda nell'arco di 5 stagioni), ritiratosi dalle scene nel 1993 dopo una serie di interpretazioni per lo più in molti telefilm ed essere incorso in varie dipendenze, riflettevo sul destino degli "attori bambini". Mi chiedevo in particolare quanti fra loro avessero proseguito lungo la strada tracciata, dalla consapevolezza partecipata o dal caso, e quanti, invece, si fossero persi lungo il cammino, andando ad imboccare determinate variazioni che ai loro occhi potevano apparire idonee a colmare sia il rapido incedere sia l'altrettanto repentino crollo di una improvvisa popolarità. Riflessioni quelle finora descritte che mi hanno accompagnato nel corso della visione di *Noi ce la siamo cavata*, docufilm presentato, fuori concorso, al 40mo Torino Film Festival (Sezione Ritratti e paesaggi) e diretto da Giuseppe Marco Albano, autore della sceneggiatura insieme ad Andrej Longo e Adriano Pantaleo, quest'ultimo anche protagonista nel rivestire i panni di un insolito Virgilio, valida guida a condurci lungo i gironi della memoria fino a giungere a quel faticoso 1992, anno d'uscita di *Io speriamo che me la cavo*, quando, settenne, si ritrovò, insieme ad altri coetanei, nel cast del citato film, libero adattamento dell'omonimo libro di Marcello D'Orta (1990) ad opera di Alessandro Bencivenni, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Domenico Saverni e Lina Wertmüller, regista della pellicola. Ecco quindi Papaleo, oggi affermato interprete, dirigere la riunione dei suoi "compagni di classe", gli alunni, classe III B, della scuola elementare di Corzano, paese immaginario in luogo dell'originario Arzano. Infatti, considerando come, in base alle dichiarazioni del produttore Ciro Ippolito, il sindaco del luogo temesse "una cattiva pubblicità", le riprese videro quale principale location il borgo antico della città di Taranto, mentre per la regia si pensò originariamente a Federico Fellini, che però intendeva ricostruire l'ambientazione a Cinecittà, comportando maggiori spese rispetto al budget previsto. Fra i candidati anche Francesco Rosi, il quale, probabilmente, avrebbe conferito al film una caratterizzazione meno favolistica, per quanto sempre calata nel reale. Mario Bianco (Nicola), Pierfrancesco

Borruto (Peppiniello), Annarita D'Auria (Lucietta), Ciro Esposito (Raffaele), Dario Esposito (Gennarino) Marinella Esposito (Rosinella), Luigi Lastorina (Totò), Carmela Pecoraro (Tommasina), Salvatore Terracciano (Salvatore), Marco Troncone (Giustino), oggi adulti impegnati tra famiglia e lavoro, con le loro dichiarazioni e l'emergere di tanti ricordi contribuiscono a creare un composito mosaico, le cui caselle sono costituite da un'accorta combinazione fra materiale di repertorio (*backstage* ed interviste), riprese volte all'attualità e testimonianze degli interpreti adulti tuttora viventi, tra i quali Isa Danieli (la direttrice scolastica), Gigio Morra (Mimi il custode) e Paolo Bonacelli (Ludovico Mazzullo). Spazio ovviamente alle esternazioni di Paolo Villag-

a far sì che ogni loro manifestazione, di pensiero o d'azione, possa andare a costituire "tutto e il contrario di tutto", come sottolinea la regista in un suo intervento. La "napoletanità" appare quindi vivida e pulsante in tutte le sue contraddizioni, forse orfana di un concreto futuro ma incline a cavarsela sempre, una forma particolare di speranza, adattata alla bisogna, riprendendo ancora una volta le parole della regista. Di quei ragazzini a continuare con una certa determinazione, fra sacrifici e speranze, la carriera attoriale sono stati il citato Papaleo e Ciro Esposito, ma anche gli altri se la sono cavata, per quanto alcuni di loro abbiano dovuto fare i conti con un "sistema" che prevedeva quale inquietante normalità l'arruolamento di giovani nelle fila della criminalità. Oggi, una volta fuori dal giro ed assolto il debito con la società, sulla base della loro esperienza possono comunque lanciare un ammonimento per far sì che le nuove generazioni non si lascino irretire, anche nella considerazione di come con la cosiddetta "paranza" la situazione del disagio giovanile sia divenuta ancora più grave e complessa. Pregio precipuo di *Noi ce la siamo cavata*, rimarcando la sinergica combinazione fra regia e montaggio (Dario Incerti) nell'offrire un afflato piuttosto intenso e sincero, è, almeno a parere di chi scrive, in primo luogo l'evidenziazione, tra dichiarazioni dirette ed indirette, il piglio energico e risoluto di una grande autrice quale è stata Lina Wertmüller, al cui ricordo il film è dedicato, al pari dell'estro registico ironico e pungente, ma sempre incline ad una certa sensibilità nel riportare una sagace ed acuta disamina delle trasformazioni in atto nella società. In secondo luogo è da lodare la capacità di mantenersi debitamente distante da un vacuo rimescolamento dei ricordi, magari impregnato della consueta "nostalgia canaglia" nel ribattere su quel che si è stati e ciò che si è divenuti. Riesce invece ad offrire una concreta visualizzazione di come si possa riuscire a far sì che le interpretazioni dei piccoli attori, conciliando il rispetto della loro indole con le necessità recitative, vadano ad inserirsi spontaneamente e senza particolari ed insistenti leziosità all'interno della narrazione filmica, coniugando marcato realismo e delicatezza poetica, dramma sociale ed ironia "naturale". Si dà vita in tal modo ad un racconto di formazione idoneo a far convergere arte e vita lungo il binario della rituale quotidianità, permeandola, a volte, citando Shakespeare, "di quella stessa sostanza di cui sono fatti i sogni" (*La tempesta*, Atto IV).

Antonio Falcone



gio, che nel ruolo del maestro Marco Tullio Sperelli, "spedito" al Sud causa errore burocratico (Corzano anziché Corsano, nella sua Liguria), riuscì a smarcarsi efficacemente dal consueto ruolo fantozziano, in via di sfumature recitative inedite, o comunque finora non valorizzate compiutamente, coadiuvato dalla caratterizzazione studiata in ogni particolare, fisico e psicologico, dalla Wertmüller. Da non dimenticare al riguardo quella capacità trasmutativa propria dei bambini nel ricondurre quanto li circonda, persone, ambienti, al loro sguardo, quest'ultimo attraversato ancora da una certa purezza, pur nell'inclinazione naturale

## Eppure qualcosa ho visto sotto il sole. Incontro con Marina Piperno

Nella conversazione che vi proponiamo, Marina Piperno, prima donna in Italia a svolgere il ruolo di produttrice cinematografica, ripercorre alcuni momenti della sua esperienza professionale. Ne risulta un percorso articolato e mai adagiato sulle pigre usanze del cinema nostrano. Un percorso segnato non solo da difficoltà, ad esempio causate dalla miopia dei distributori, ma anche da successi sostanziali, con la realizzazione di opere – documentaristiche o di finzione – di cui si continuerà a parlare nei prossimi decenni. Uno dei perni dell'intervista è il sodalizio, affettivo e professionale, con il regista e scrittore Luigi Faccini. Dalla stretta cooperazione tra i due scaturisce anche un volume appena uscito: *Eppure qualcosa ho visto sotto il sole*, sul cui originale taglio forniamo, qui, alcune anticipazioni.



Stefano Macera

*In Italia, tu sei stata la prima donna che ha portato avanti in modo continuativo l'attività di produttrice cinematografica. E hai optato sempre per opere dal messaggio forte. Le mie scelte sono state orientate da una forte*

predilezione per il cinema realistico. Il mio gusto si è formato attraverso varie esperienze, tra cui la frequentazione del Circolo Chaplin, fondato negli anni '50. Facevo già la giornalista per il Paese e la mia curiosità era insaziabile.

*Ci puoi descrivere gli inizi della tua attività?*

Nel 1961 avevo già prodotto *16 ottobre 1943*, un documentario diretto da Ansano Giannarelli e dedicato al rastrellamento del Ghetto di Roma da parte dei tedeschi, con la conseguente deportazione ad Auschwitz di oltre mille persone. L'anno dopo, con Giannarelli e Piero Nelli, fondammo la Reiacfilm. Da subito la nostra scelta è stata quella di non rivolgerci al mercato tradizionale, che premiava disimpegno e narrazioni convenzionali. Le nostre scelte non conformiste sono state presto riconosciute. Nel 1967 ho ricevuto un primo Nastro d'Argento per il complesso della produzione documentaristica. Nel 1968 me ne hanno assegnato un altro.

*Quali sono i film di questa fase a cui ti senti più legata?*

Per esempio *Diario di Bordo* (1966), sui pescatori che da Mazara del Vallo si spingevano sino all'Atlantico, alla Mauritania e oltre. Venne diretto da Giannarelli e Nelli e fu la base per altri film di rilievo. Una volta sbarcati in territorio africano, i due registi presero direzioni diverse. Il primo andò in Senegal, il secondo in Guinea Bissau. Nella nuova destinazione, Giannarelli realizzò ben cinque documentari, tra cui *Dakar è una metropoli*, con risvolti d'indagine socio-politica. Piero Nelli girò *Labanta negro!* (1966), documentando la sollevazione contro il dominio coloniale portoghese. Amílcar Cabral, animatore di quel movimento di liberazione, portò il film all'ONU come prova delle violenze patite dal suo popolo. *Diario di bordo* ebbe il Nastro d'Argento e *Labanta negro!* la targa Leone di San Marco a Venezia. Entrambi nel 1967.

*Come casa di produzione avete mai beneficiato dell'articolo 28, il meccanismo (in uso dal 1965 al 1994) per cui i fondi pubblici potevano coprire sino al 30% del budget di un film?*

Sì, *Sierra Maestra* (1968), con cui Giannarelli esordì nel lungometraggio, era appunto un articolo 28 della legge 1213. I due critici Mino Argentieri e Lino Micciché con Claudio Zanchi, un valido organizzatore culturale, ne avevano proposto e ottenuto il varo. Oggi dell'articolo 28

c'è chi ricorda solo lati negativi come, ad esempio, i produttori che prendevano i soldi senza terminare i film, ma invece fu lo strumento che permise di esprimersi a generazioni di cineasti talentuosi, liberando le energie delle case di produzione indipendenti.

*Da quanto so, Sierra Maestra ha avuto una vicenda produttiva particolare.*

Il film era ambientato in Venezuela. Per realizzarlo ci siamo avvalsi dell'importante collaborazione di Fernando Birri, padre del cinema argentino. Egli, oltre a contribuire alla sceneggiatura e a interpretare magistralmente un guerrigliero che verrà torturato e ucciso, stabilì il contatto con i rivoluzionari venezuelani della foresta pluviale, poi raggiunti da Ansano Giannarelli, Marcello Gatti e dal fonico Manlio Magara. Per aggirare gli ostacoli posti dal regime venezuelano, il film non venne presentato col suo vero titolo, che evocava l'esperienza rivoluzionaria cubana, ma con una denominazione priva di senso: *Mas Communication*. Ci sono stati anche risvolti economici pesanti. Quando la troupe era partita per l'America Latina io ancora non avevo firmato il contratto con la Bnl, che gestiva i fondi dell'articolo 28 per conto del Ministero. Arrivato il momento, il direttore della banca mi chiese di firmare delle cambiali. Si trattava di una grossa cifra, 60 milioni di lire, da restituire in 20 anni. Un debito che abbiamo estinto totalmente, non senza fatica. Pochissimi come noi restituirono i soldi presi in prestito e non a fondo perduto. Anni dopo una leggina consentì, in mancanza di incassi al botteghino, di non restituirli.

*Nel complesso, quale accoglienza ha avuto il film?*

*Sierra Maestra* venne presentato all'edizione 1969 del Festival di Venezia. In quella sede un critico importante come Gian Luigi Rondi mi attaccò frontalmente, dicendo che si trattava di un film terrorista finanziato con i soldi dello Stato italiano. Ebbi gioco facile nel replicare che i soldi erano miei e assegnati ad un film di alto valore. Rondi rappresentava l'anima più conservatrice del mondo cattolico, per altro molto variegato. Alla componente di base e di sinistra il film piacque. E tale corrente, in Rai, era rappresentata da dirigenti come Angelo Romanò, che ci chiese di realizzare lavori con la tv pubblica. Questa collaborazione, per un po' di anni, diede buoni frutti. Ad esempio, *Non ho tempo* (1971), sempre diretto da Giannarelli, lo abbiamo coprodotto con la Rai. Era il ritratto sperimentalissimo del giovane matematico francese Evariste Galois, collocato nel proprio contesto storico. Presentato a Cannes, alla Settimana Internazionale della Critica, ricevette molti apprezzamenti.

*Come si è concretizzata la collaborazione con la Rai? Per la Rai abbiamo realizzato diversi lavori:*



inchieste, reportage, film sperimentali. E non posso dimenticare *Gli uomini della scienza*, cinque film sulle maggiori personalità dell'illuminismo. Tutti di grande impatto e successo, contrariamente alle fiction nate per la sala cinematografica.

*Queste considerazioni ci rimandano ai rapporti con distributori ed esercenti.*

I rapporti con i distributori e gli esercenti sono stati quasi sempre pessimi. Il CIDIF, che si occupava di *Sierra Maestra*, non lo difese quando incassava un milione al giorno e gli esercenti lo smontarono. A quei tempi l'impegno civile e ideologico catturava una bella fetta del pubblico cinematografico. Ma penso pure a *Notte di stelle* (1991), diretto da Luigi Faccini. Ambientato com'era a Tor Bellamonaca, fu uno dei primi film a occuparsi della nuove periferie di Roma, veri e propri ghetti di emarginazione. La critica lo amò, ricordo le recensioni piene di entusiasmo di Lietta Tornabuoni e Irene Bignardi. Però al cinema lo hanno visto in pochi. A Roma noi puntavamo al Mignon, sala prediletta dal pubblico più esigente, e in tal senso avevamo ricevuto rassicurazioni. Però ci fu un cambio all'ultimo minuto e il film fu trasferito all'Augustus, luogo meno idoneo, dove fu smontato dopo due settimane. Tuttavia, acquistato da Italia 1, ebbe dieci repliche in un anno. Una vicenda ancora più amara fu quella di *Giamaica* (1998), opera ispirata alla vicenda di Auro Bruni, il ragazzo che morì nell'incendio, forse doloso, del Centro Sociale Corto Circuito a Roma. Lo avevamo inviato alla Quinzaine de Réalisateurs, prestigiosa sezione parallela del Festival di Cannes, pensando che la distribuzione ci appoggiasse. Cosa che non avvenne. A festival finito, ricevemmo

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

una lettera in cui il direttore della rassegna precisava che il film gli era molto piaciuto, ma che avevo dovuto fare altre scelte. Il nostro distributore aveva puntato su un altro cavallo della sua scuderia. Che il Vaticano ci assegnasse il suo Tertio Millennio nel 1998 un po' ci sorprese, ma molto ci disse sulle valenze profetiche e le anticipazioni di cui il film è ricco.

*Hai appena citato Lietta Tornabuoni e Irene Bignardi. Nel complesso quali sono stati i rapporti con la critica? A me risulta che recensori di grande prestigio, da Argentieri a Morandini, abbiano spesso sottolineato le qualità dei vostri film.*

E' vero, con la critica le cose sono andate molto meglio. Morando Morandini, che tu hai citato, ha sempre espresso giudizi lusinghieri sulle opere di Luigi Faccini. Riferendosi a *In-ganni* (1985), incentrato sugli anni manicomiali del poeta Dino Campana, ne sottolineò l'originalità e la pluralità di chiavi di lettura. Sulla stessa linea si ritrovò Moravia, che parlò di regia campaniana. E anche Mino Argentieri, che ha sempre dedicato un'attenzione costante ai nostri lavori, ne lodò l'innovazione formale. Con questo film abbiamo girato il mondo: da New York a Buenos Aires, da Mosca a Madrid. A me piace citare anche Mario Soldati, bravissimo sia come scrittore sia come regista, che si entusiasmò quando vide *Sassalbo, provincia di Sidney* (1982), un documentario girato in un paese della Lunigiana i cui abitanti, per decenni emigrati in Australia, tornavano nel luogo d'origine per passarvi le ultime fasi dell'esistenza. Mantenendo, però, la nostalgia per la libertà e il benessere goduto laggiù. Soldati parlò di un film che "rappresentava tutta la vita, con le sue contraddizioni e il suo mistero". Lo paragonò anche a *L'albero degli zoccoli* di Olmi, ma a tutto vantaggio nostro.

*Le ultime opere citate rimandano tutte alla regia di Faccini. Quando è nato il vostro sodalizio, non solo artistico ma anche affettivo?*

Il rapporto sentimentale con Luigi nasce nel 1977. La collaborazione a pieno regime è successiva e parte proprio con *Sassalbo, provincia di Sidney*.

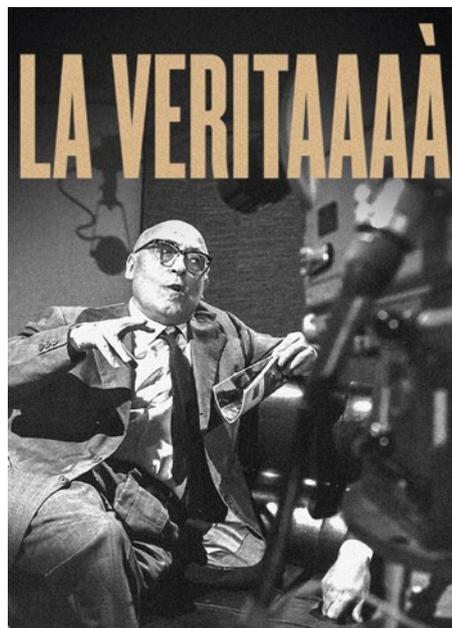
*A un certo punto vi siete trasferiti in Liguria. Per quali ragioni?*

L'esperienza di Giamaica era stata lacerante. Invero, come evento straordinario al festival di Locarno, con un concerto live delle musiche del film a precedere la proiezione nella sala grande, era stato un successo clamoroso. E anche la circuitazione in sala, da Aosta a Catania e sempre con un concerto d'apertura, ci aveva riservato delle soddisfazioni. Tuttavia non ci sentivamo padroni dei nostri lavori e non condividevamo la mentalità del circuito cinematografico tradizionale, che risultava interessato solo all'incasso immediato e che non tentava mai strade nuove. Certo, la spinta ad abbandonare Roma fu generata anche da alcune vicende familiari di Luigi, che a Lerici aveva la sua casa natale. In questa cittadina del levante ligure siamo rimasti venti anni: una fase in cui Luigi ha scritto tre romanzi, racconti e saggi, fotografando, filmando in digitale. Io

invece mi sono misurata con la mia antica vocazione poetica e con la pittura, immergendomi nelle relazioni nuove che quei territori promettevano. Collaborando con l'amministrazione comunale, abbiamo promosso il premio Gente di Strada, dedicato a coloro che di battono contro l'esclusione. La prima edizione, nel 2003, premiò Don Andrea Gallo, il prete di strada genovese di cui fummo amici fino alla sua morte. Con il digitale abbiamo realizzato film importanti, a basso costo ma tecnicamente molto curati, con cui abbiamo ribadito la nostra linea: ascoltare, raccogliere e conservare la memoria, ma sempre nel quadro storico nel quale si è generata. Evitando le forme più banali dello spettacolo e i plateali didascalismi, per portare avanti un cinema che aiuti a riflettere.

*Tra i più recenti ve ne è uno, Diaspora, ogni fine è un inizio (2017), in cui viene raccontata la storia della tua famiglia, intrecciando vicissitudini personali con drammi storici come la persecuzione degli ebrei. Ce ne puoi parlare?*

Parliamo di un lavoro che Luigi ha realizzato da solo, senza una troupe. E rientra nel filone di opere in cui io mi metto in gioco, perché non produco soltanto, ma sono presente in quanto personaggio. Era già accaduto, tra gli altri, in *Storia di una donna amata e di un assassino gentile* (2009) che è un mio ritratto a tutto tondo. *Diaspora*, invece, rimanda appunto alla storia della mia famiglia, sparpagliata in varie parti del mondo, come tante altre famiglie ebraiche. Per realizzarlo abbiamo rinsaldato i contatti con i miei parenti che, da più generazioni, si trovano negli Stati Uniti, in Israele, Argentina e Uruguay. A loro è stata rivolta la domanda: tu, che ebreo sei? Un quesito che presuppone quella pluralità ebraica che sfugge ai media, che non colgono le diversificazioni da adattamento delle comunità diasporiche. Va detto che i miei parenti americani si richiamano tutti all'ebraismo riformato, profondamente legato ai valori democratici e contrario alla cultura patriarcale e a ogni tipo di discriminazione, incluse quelle basate sull'orientamento



"Storia di una donna amata e di un assassino gentile" di Luigi Faccini. Un ritratto di Marina Piperno

sessuale. Dalle loro risposte è nata una riflessione sull'America di oggi, lacerata da contraddizioni legate al razzismo e al fallimento del melting pot. Un ramo della famiglia di mia madre si era trasferito in Israele a causa delle leggi razziali. Si tratta di persone che hanno aderito al movimento sionista, però aperte alle idealità socialiste e critiche, spesso molto critiche nei confronti dei loro governi per il modo in cui affrontano la questione palestinese.

*E' da poco uscito un libro, Eppure qualcosa ho visto sotto il sole, che per i suoi risvolti autobiografici sembra ricollegarsi agli ultimi film citati.*

Soprattutto nei primissimi capitoli c'è molto sulla mia famiglia. La cui vicenda viene collocata nella storia del '900, così come avviene per il mio vissuto professionale e personale. Per realizzarlo abbiamo impiegato due anni e mezzo. Particolarmente impegnativa è stata la ricerca del materiale fotografico, che abbiamo reperito da varie fonti (archivi di famiglie apparentate, l'archivio del Fondo Piperno-Faccini, i nostri film, ecc.). In *Eppure qualcosa ho visto sotto il sole*, però, si ritrovano in forma assai più ampia gli argomenti che abbiamo toccato in questa conversazione, come gli incontri con grandi personalità della nostra cultura. Ad esempio, Cesare Zavattini, sceneggiatore, regista e protagonista del film da camera *La veritàaaaa* (1982), che produssi assumendomi rischi enormi, data la sua età ormai venerabile. A un certo punto ho voluto acquistare i diritti per l'home video del film *Nella città perduta di Sarzana* (1980), realizzato da Faccini per conto della Rai. A partire da quest'opera, che racconta le violenze e le aggressioni fasciste che nel 1921 precedettero la presa del potere di Mussolini, organizzammo un convegno al quale invitammo i maggiori studiosi italiani del fascismo, da Emilio Gentile a Nicola Tranfaglia. Dato che concerne avvenimenti in gran parte sconosciuti o addirittura negati, anche un'esperienza come questa ha trovato uno spazio rilevante nel nostro libro, che presenteremo in molte città italiane. La prima è stata a Roma, il 28 febbraio, presso la Fondazione Murialdi, con l'editore All Around, collana Stati Generali della Memoria. Critici, studiosi di cinema e scrittori ci accompagneranno.

Stefano Macera

"Eppure qualcosa ho visto sotto il sole" di Marina Piperno  
Edizioni All Around  
ISBN 979.12.5999.110.2

## Holy Spider (2022) di Ali Abbasi – L'Iran e la sua ragnatela misogina

Sinossi: Iran, 2001. Raihimi, una giornalista di base a Teheran, si sposta nella città santa di Mashhad per indagare su un serial killer che uccide le prostitute convinto di liberare le strade dai peccatori per conto di Dio. Nonostante il numero delle vittime continui ad aumentare, le autorità locali non sembrano aver fretta di risolvere il caso e Raihimi si renderà presto conto che potrà contare solo sulle proprie forze.

Il film è basato sulla storia vera dello "Spider Killer" Saeed Hanaei che ha ucciso 16 donne tra il 2000 e il 2001



Tonino Mannella

Iran 2022, Mahsa Amini, una giovane di 22 anni muore a causa delle ferite riportate in seguito al suo arresto motivato dal fatto di non indossare correttamente lo Hijad (il copricapo indossato in pubblico dalle donne musulmane).

In conseguenza della sua morte sono iniziate una serie di proteste e manifestazioni duramente represses dal regime degli Ayatollah.

Iran 2001, il serial killer Saeed Hanaei viene arrestato dopo aver ucciso 16 prostitute nella città santa di Mashhad.

Ali Abbasi proviene da questa terra dove la cultura misogina imperversa legando passato e presente. Emigra ancora giovane, per andare a studiare in Europa, a Stoccolma, dove si stabilisce acquisendo la nazionalità danese. I suoi primi lungometraggi si fanno subito notare ricevendo premi: alla Berlinale nel 2016 con *Shelley* e soprattutto a Cannes dove *Border* vince la sezione Un certain regard, recentemente ha anche diretto due episodi della prima stagione di *The last of Us*.

Con *Holy Spider*, il regista iraniano torna in patria per raccontare una storia tratta da un fatto di cronaca apparentemente non troppo eclatante, omicidi e serial killer non sono insoliti da quelle parti, ma cosa lo ha colpito a tal punto da lavorare al progetto per quindici anni prima di realizzarlo? Sono proprio i temi culturali di fondo, quelli che accomunano le vicende in apertura di recensione, la misoginia diffusa, la tradizione d'odio verso le donne, problemi complessi e indipendenti dai governi, ma riguardanti l'intera società.

La struttura del film è coerente con gli obiettivi narrativi del regista: diversamente dal thriller canonico in cui agli omicidi segue un'indagine decisiva per lo svelamento dell'assassino, qui il killer è fin da subito identificato, lo conosciamo già dal prologo prima dei titoli di testa e ne seguiamo i movimenti per tutto il film. Parallelamente si svolgono le indagini di una giornalista le cui azioni sono fin da subito limitate dalla sua condizione di donna per di più single. Se la prima parte della pellicola è organizzata in maniera piuttosto convenzionale, la seconda diventa rivelatrice, è qui che avviene lo scarto ed emerge il vero fattore scatenante la curiosità di Abbasi: la percezione del killer, da parte di una fetta della comunità locale, come un eroe la cui missione religiosa è quella di liberare le strade dalla prostituzione e dalla droga.

La particolarità della narrazione sta nella capacità del regista di seguire e dare pari importanza alle storie di Saeed (il killer) e Raihimi (la giornalista) attenuando la centralità della caccia

al killer, e valorizzando la psicologia dei personaggi e il loro modo di affrontare la complessa situazione. Saeed appare come un uomo ingenuamente convinto della giustizia delle sue azioni, è un padre di famiglia attento e devoto, un reduce dalla guerra Iran-Iraq alla ricerca di una missione per riempire il suo opprimamente vuoto esistenziale. Raihimi è tenace e indipendente, determinata a far valere i propri diritti pur trovandosi continuamente di fronte all'atteggiamento giudicante degli uomini che non la considerano troppo diversa dalle vittime e dalle altre donne.

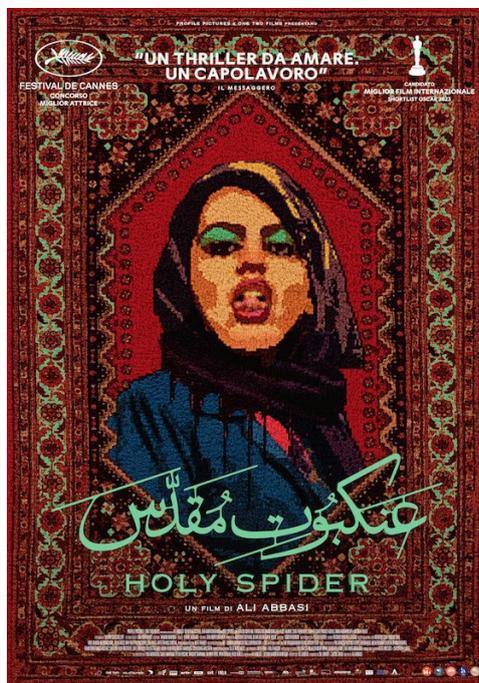
La ramificazione di situazioni messe in scena

ostilità verso chiunque esprima un qualsiasi pensiero dissonante rispetto alla linea governativa come dimostrano anche i recenti arresti dei registi Mohammad Rasoulof, Jafar Panahi e Mostafa Al-Ahmad. In tale quadro la scelta degli attori si è rivelata altrettanto coraggiosa: Medhi Bajestani (Saeed), un attore di cinema e teatro molto conosciuto in Iran, nato nella regione di Mashhad, preferito anche per l'accento molto vicino a quello dei luoghi in cui è ambientata la vicenda. Il suo ruolo, e il dover umanizzare un personaggio disgustoso, lo espongono a parecchi rischi nel suo Paese; diversa, ma altrettanto emblematica, è la storia di Zar Amir Ebrahimi (Raihimi), famosa star televisiva nei primi anni 2000 la cui carriera è stata stroncata dalla diffusione di un filmato personale che la ritraeva in atteggiamenti intimi, costretta a lasciare l'Iran e a rifugiarsi in Francia. Inizialmente era stata cooptata da Abbasi come direttrice del casting, ma la necessità di dover sostituire l'attrice designata hanno fatto ricadere la preferenza su di lei per il ruolo di Raihimi. Scelta azzeccata e fortunata visto che l'ha portata a vincere il Prix d'interprétation féminine al Festival di Cannes.

Il respiro internazionale di *Holy Spider* è evidenziato da due fattori molto importanti che lo diversificano da altri film, seppur ottimi e antigovernativi, ambientati nel paese medio-orientale: la forte dose di realismo contenuta nella pellicola e il particolare design sonoro che contribuisce a creare un'atmosfera cupa e inquietante. Per quanto riguarda il realismo, il regista infrange veri e propri tabù del cinema iraniano come le scene di nudo, la droga e la prostituzione che rappresentano, più di qualunque messaggio esplicito, una vera minaccia per la nazione. La colonna sonora è curata dal compositore danese Martin Dirkov, il suo carattere contemporaneo è in sintonia con la zona industriale dei bassifondi di Mashhad e allo stesso tempo scaturisce quasi naturalmente dall'elemento sonoro costante nel film, il rombo della motocicletta di Saeed. Si crea, in questo modo, un'interessante sperimentazione dove l'industrial music è interpretata in direzione non occidentale con riferimenti grunge.

*Holy Spider* è dunque avvincente, ben girato e con ottimi interpreti, e fornisce un'ottima visuale sulle contraddizioni e le ingiustizie che pervadono la complessa società iraniana. Oltre ai numerosi riconoscimenti ricevuti in Europa, è nella cinquina di titoli contendenti la statuetta dell'Oscar come miglior film internazionale. In Italia è distribuito da Academy Two ed è uscito lo scorso 16 febbraio, il mio consiglio è di recuperarne la visione, possibilmente su grande schermo.

Tonino Mannella



richiama il ragno menzionato nel titolo al quale è attribuito un doppio significato: non solo è l'appellativo con cui è battezzato l'autore degli omicidi originato dalla ricorrenza di attirare le vittime nel suo appartamento, ma è anche la rappresentazione plastica di un altro personaggio del film, la città santa di Mashhad. La sua conformazione, infatti, vede il famoso santuario, meta di pellegrinaggio da tutto il mondo, al centro di una sorta di ragnatela che si estende per chilometri, evidenziata dal suggestivo movimento di macchina nella sequenza prima del titolo dove l'inquadratura si apre alla veduta aerea notturna alla città.

C'è da dire, a conferma dell'ostilità delle autorità verso il film, che molte delle riprese ambientate nei bassifondi dove vive Saeed, non sono girate in Iran, ma in Giordania dopo il rifiuto della Turchia, in seguito alle pressioni del governo iraniano, a ospitare la troupe. Questa è un'ulteriore prova del clima di repressione e di

# Il fil rouge, che unisce la Sicilia di Vincenzo Consolo alla Palestina di Ghassan Kanafani

*'Quando per lavoro mi capita di andare a Tunisi, ho l'impressione di non essermi mai allontanata da Palermo!'*



Valeria Consoli

Questa curiosa asserzione di Beatrice Monroy,<sup>1</sup> convalida pienamente quella sorta di 'gemellaggio' che, ancora dopo parecchi secoli di distanza, unisce sotto molti aspetti questi due mondi contigui, che nel bene e nel male si rassomigliano non solo fisicamente

ma anche e soprattutto a causa di determinate affinità di carattere culturale e ideale. Come se le sponde del 'Mare Nostrum' invece di dividere le sue svariate appartenenze di fatto le unisse, quasi a formare una sorta di *melting pot*. Questa premessa mi sembra indispensabile per potersi appieno accostare all'opera di Vincenzo Consolo, lo scrittore nato nel 1933 a Sant'Agata di Militello, in provincia di Messina, ma che ha fatto di Milano, dove è morto nel 2012, la sua città d'adozione riassumendo in questo modo la dicotomia esistenziale, che ne caratterizza l'intera produzione letteraria, in cui il *nostos* di classica ascendenza – vale a dire questa sorta di nostalgia, che la terra d'origine gli rappresenta con il rimando ad un'epoca gloriosa ma ormai lontana nel tempo, si interfaccia ad un presente gravoso e carico di interrogativi.

In uno dei suoi romanzi più famosi e più rappresentativi di questo *nostos*, che è 'L'olivo e l'olivastro' – non a caso l'uno antitetico all'altro – Lo scrittore rievoca i versi suggestivi di *Ibn Hamdis*, poeta arabo di Sicilia, nato a Siracusa nel 994 e vissuto a Noto, che così descrive il suo allontanamento dall'isola mentre la nave lo conduce in esilio alle Baleari:<sup>2</sup>

*'Dietro di te, o mare, è il mio paradiso:  
quello in cui vissi tra gaudii, non tra le sventure!  
Vidi lì spuntar l'aurora mia, ed or, a sera,  
tu me ne vieti il soggiorno!'*

Quasi una visione ossimorica della metafora, rappresentata dall'*olivo* - pianta nobile e simbolo mediterraneo per eccellenza – irrimediabilmente corroso da quella sua sottospecie, che è l'*olivastro*.

Accanto alla sua copiosa produzione letteraria, non disgiunta dall'interesse costante per la pittura, come ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), ispirata al dipinto di Antonello da Messina esposto al Museo Mandralisca di Cefalù o in *Retablo* (1987), in cui l'ammirazione per l'arte si sposa alla letteratura *odeporica*<sup>3</sup>, non trascurabile è la partecipazione, che Vincenzo Consolo ha espresso nei confronti di

letterature e di mondi, che al loro interno esprimano analoghe contraddizioni e discrasie, che lo scrittore siciliano, sia pure con i dovuti distinguo, attribuisce alla propria terra. Così nella nota introduttiva al lungo racconto di Ghassam Kanafani<sup>4</sup>, *Uomini sotto il sole*, uscito per la Sellerio nel '91 con l'ottima traduzione dall'arabo di Isabella Camera d'Afflitto, non esistono dubbi in proposito. L'amore per la terra della Palestina è ciò che accomuna i suoi abitanti, l'amore per quel suolo scarso, che tuttavolta intere generazioni di Palestinesi

*'hanno fatto sì che crescessero i più begli ulivi del mondo, gli agrumeti di Jaffa, i vigneti del Monte Carmelo e i mandorli profumati di Galilea.'*

Quando nel '63 esce per la prima volta il libro, esattamente quindici anni sono passati da quel 1948, che aveva decretato la fondazione dello Stato di Israele in seguito al quale i Palestinesi avevano perso le loro terre – la cosiddetta NAKBA - . Il tutto nell'arco di tempo di una breve guerra che, sconvolgendo la Storia del vicino e del Medio Oriente, aveva pari-



Ghassan Kanafani (1936 – 1972)

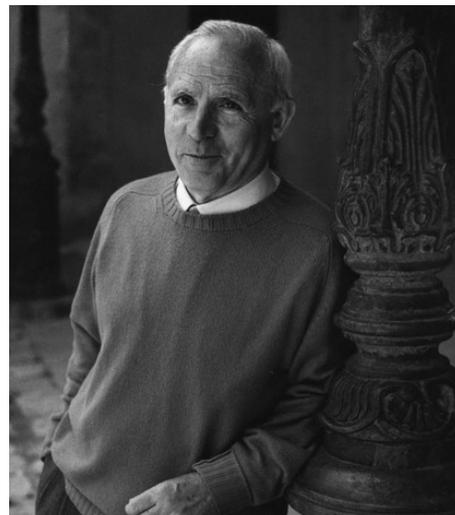
menti sconvolto gli equilibri di quelle popolazioni – quelle autoctone dei Palestinesi intrecciate a quelle degli Ebrei della diaspora sopravvissuti alla Shoah – dato che i primi sono costretti così a cedere la loro terra.

*'Un errore sommato ad un altro errore non dà il risultato giusto...'*

Sostiene Kanafani in *Ritorno ad Haifa*<sup>5</sup> - forse il suo romanzo più importante - la cui trama è imperniata sull'incontro di un palestinese con

4 - Ghassan Kanafani (1936/1972) - Uno dei maggiori esponenti della letteratura e della diaspora palestinese. Nato ad Acri, in seguito alla NAKBA nel 1948 si trasferisce con la famiglia a Beirut, quindi nel 1953 a Damasco dove ha modo di pubblicare i primi racconti e di insegnare in una scuola dell'U.N.R.W.A. (United Nations Relief and Work Agency), l'Ente dell'O.N.U. per l'assistenza ai profughi palestinesi. Muore a Beirut a soli 36 anni in seguito ad un Attentato tesogli dagli esponenti del Mossad israeliano.

5 - Ritorno ad Haifa, Roma, Lavoro, '91



Vincenzo Consolo (1933 - 2012)

un'ebrea polacca scampata ad Auschwitz, cui sembra fargli eco, nel suo film *Eden*, il regista israeliano Amos Gitaj, quando fa dire ad uno dei protagonisti:

*'Due popoli innamorati della stessa terra sono come due uomini*

*Innamorati della stessa donna (...) non potrà mai esserci felicità per nessuno!'*<sup>6</sup>

Nel testo di Kanafani *Uomini sotto il sole*, da cui il regista egiziano Tawfik Saleh ha tratto nel 1972 il film *Al Mahdu'un* (Gli ingannati), la cui trama sembra assumere a volte i toni del montaggio cinematografico per l'uso reiterato del *flash back*, mentre non di rado si evidenziano nei dialoghi asciutti e secchi i ritmi tipici di certi prosatori americani da John Steinbeck agli esponenti della beat generation, si possono riconoscere tutti i clandestini accomunati da uno stesso destino di sfruttamento e di morte, cui vanno incontro i protagonisti della vicenda – tre profughi palestinesi, il maturo Abu Quais, il giovane Asad e l'adolescente Marwan - morti asfissati all'interno di un'autocisterna mentre attraversano l'inferno del deserto iracheno. 'Lo stesso deserto - come Vincenzo Consolo sottolinea nella sua nota introduttiva al libro – in cui scoppierà la tempesta della Guerra del Golfo ed in cui verrà alla ribalta l'odissea tragica del popolo curdo!'

In questi scenari sembrano racchiudersi tutte le contraddizioni della politica e della Storia, oggi più che mai oggetto di cronache reiterate di naufragi a bordo delle carrette del mare, questi barconi carichi di umanità dolente, che solcano quel Mediterraneo, un tempo portatore ed emblema di civiltà prestigiose. Per dirlo con la metafora di Vincenzo Consolo, ancora una volta l'olivastro ha prevalso su l'ulivo!

Valeria Consoli

6 - Amos Gitaj, *Eden* (2001)

1 - v. Valeria Consoli, *Essere donna a Palermo*, DdC. Giugno 2022 e Mario Scalesi, *un Leopardi d'oltremare*, DdC. Settembre 2022

2 - v. L'olivo e l'olivastro, pp. 84/85

3 - v. Dario Stazzone, *Al di qua del faro*, Il viaggio, Vincenzo Consolo, l'odeporica, OLSCHKI, 2021

Fotografare i fotografi

## Nino Migliori, esplorazioni fotografiche in nuove direzioni



Moreno Diana

L'idea, la creatività, la ricerca e l'innovazione hanno tutte un ruolo importantissimo nella vita di un artista e in questo caso di un fotografo come Nino Migliori. Sono circa cinquant'anni che Migliori fotografa. Una parola limitativa se l'associamo all'artista il quale, usando le metodologie più disparate e impenstate, supera i confini standard di questa forma d'arte. Il pretesto per parlare di Nino Migliori è dato dalla grande mostra *L'arte di ritrarre gli artisti* a Colorno, in provincia di Parma fino al 10 Aprile 2023.

Il curatore della mostra, Sandro Parmiggiani dice delle sue immagini:

*Davanti alle fotografie di Nino Migliori occorre ricordare che con lui nulla deve essere dato per scontato: la macchina fotografica, la pellicola (e ora il supporto digitale), le carte su cui vengono stampate le immagini, non sono asservite a una funzione prestabilita, ma essa può sempre essere ridefinita ed esplorata in nuove direzioni.*

Nino Migliori nasce a Bologna nel 1926 e nel capoluogo emiliano ancora oggi vive e lavora. Inizia ad interessarsi alla fotografia subito dopo il termine della Seconda Guerra Mondiale e immediatamente si impone come uno dei fotografi del Neorealismo, periodo in cui la fotografia italiana conosce un momento di grande vitalità, anni in cui si guardava con grandissima speranza alla ricostruzione e ad una nuova nazione moderna e democratica. Una fotografia di reportage e di indagine sociale che racconta un'Italia del dopoguerra, andando a costituire un patrimonio visivo con un forte insieme romantico e ancora straordinariamente attuale. Oltre a Migliori sono tanti i fotografi che hanno saputo, attraverso la fotocamera, raccontare storie, personaggi e luoghi dal nord al sud dello stivale, in un paese che cercava disperatamente di risollevarsi dal dopoguerra. Pietro Donzelli, Mario Giacomelli,

Piorgiorgio Branzi, Alfredo Camisa, Ferdinando Scianna, Enzo Sellerio, Gianni Berengo Gardin sono solo alcuni dei neorealisti che aprono percorsi estetici e narrativi legati al racconto della realtà.

Nel 1956 crea il lavoro fotografico *Gente del Sud*, dove documenta le disuguaglianze economiche del dopoguerra ma dove le usanze locali rimangono inalterate a fronte di una rapida modernizzazione del paese.

E' invece del 1958 la serie *Gente del Delta*, che nasce quasi per caso dopo una gita domenicale nel Delta del Po, a diventare un intenso ritratto di un'Italia povera che oggi abbiamo cancellato dalla nostra memoria. Migliori racconta la difficile convivenza tra uomo e natura e il rapporto con il grande fiume. Successivamente indaga fotograficamente altri luoghi con i lavori *Gente del Nord* e *Gente dell'Emilia*, che andranno a comporre la serie così detta realista.



"Gente del Sud" (1956)



"Il tuffatore" (1951)

Dichiara: *Ho iniziato a fotografare nel 1948. Era finita la guerra e tutto ciò che di negativo comportava: paura, mancanza di libertà in tutti i sensi, dolore. Si poteva di nuovo vivere, frequentare serenamente persone e luoghi, il quotidiano era di nuovo ricco di possibilità di incontri, di scoperte e per me la fotografia era il mezzo più idoneo per riappropriarmene.*

In effetti l'indagine di Nino Migliori è sempre concentrata sulla nuova società italiana, uscita dal conflitto e per certi versi ancora sconosciuta ai più, una società rivolta a una moderna identità.

Oggi, guardando le immagini di Migliori di quel periodo, tutte rigorosamente in bianco e nero, scopriamo, oltre al valore artistico, un valore di documentazione della vita rurale italiana prima del boom economico degli anni '60.



Nino Migliori, fotografo

Nino Migliori, però, non si ferma alla sola fotografia di indagine vicina alla *street photography*. Parallelamente lavora sperimentando su innumerevoli materiali, mettendo in risalto la sua vena inesauribile e creativa. Gli *Idrogrammi*, dove crea forme inedite usando delle lastre di vetro poi stampate su carta fotografica e i famosi *Pirogrammi* dove grazie ad una fonte di calore altera la pellicola facendo emergere nuove e inedite forme.

Sperimenta poi la pellicola a sviluppo immediato (Polaroid) creando i famosi *Polapressure*, intervenendo nella fase di sviluppo con oggetti metallici creando così effetti simili a quelli della pittura.

In un'intervista dichiara: *La fotografia è sempre narrazione, anche quella più informale, astratta. La fotografia realista è più aperta e diretta, ma anche i Pirogrammi per esempio, raccontano un gesto, esprimono l'intensità di una azione. Anche in letteratura ci sono stili e generi diversi e ogni autore utilizza quello a lui più congeniale.*

Fotografo anomalo, fautore di una ricerca eclettica, indipendente e creativa, in virtù di questa sua produzione è il fautore di una indagine fotografica senza precedenti in Italia e per questo che è considerato, negli oltre cinquant'anni del suo percorso artistico, come uno dei fotografi più interessanti della seconda metà del Novecento.

*La fotografia - dichiara - è sempre un punto di vista: quello del fotografo. E aggiungo che la fotografia è racconto, è narrazione fatta da una persona che ha sentimenti, idee, idiosincrasie, passioni che necessariamente si riflettono nelle situazioni, nella realtà che sceglie di rappresentare e interpretare.*

Moreno Diana



REGGIA DI COLORNO  
PARMA

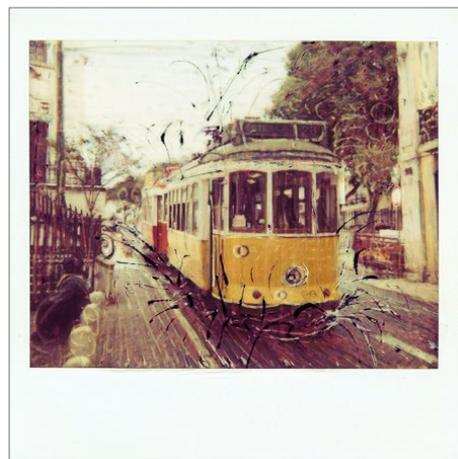
Reggia di Colorno (PR)

"Nino Migliori, l'arte di ritrarre gli artisti"

Fino al 10 Aprile 2023

Mostra a cura di Sandro Parmiggiani.

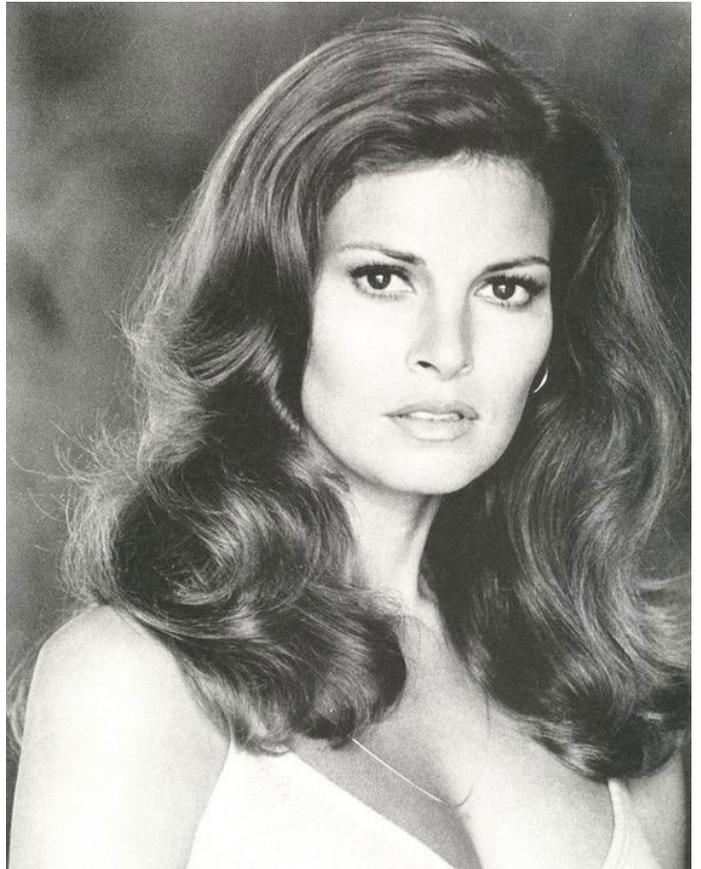
Per maggiori informazioni: [www.reggiadicolorno.it](http://www.reggiadicolorno.it)



"Polapressure"

## Addio Raquel Welch

(1940 – Los Angeles, 15 febbraio 2023)



## Peter Bogdanovich, il Truffaut americano

Nei mesi scorsi è uscito in Italia *The Great Buster*, l'ultimo documentario dell'iconico regista de *L'ultimo spettacolo* e *Paper Moon*, morto a Los Angeles un anno fa



Giovanni Verga

Un ritorno alle origini. Pochi mesi fa è uscito nelle sale italiane, a cura dalla Cineteca di Bologna, *The Great Buster. A celebration*, il film d'addio di Peter Bogdanovich, soprannominato "il Truffaut americano", morto un anno fa a Los Angeles. Bogdanovich è stato uno dei più prolifici e versatili registi hollywoodiani, che col maestro francese condivide gli inizi da cinefilo e di critico di cinema, ma anche la leggerezza e l'eleganza, il gusto della citazione, e addirittura un libro-intervista su Hitchcock. *The Great Buster* è un documentario ma soprattutto è un omaggio a Buster Keaton, con il quale Bogdanovich era ritornato ai suoi inizi, quando ne aveva girati altri su John Ford, Chaplin, Howard Hawks. *The Great Buster* è una ricostruzione biografica e una rigorosa analisi critica della vita e

prima parte prettamente biografica, intervallata da brevi scene della filmografia di Keaton e da foto note e inedite oltre ai commenti di conoscenti ed estimatori, che racconta la sua ascesa come ideatore e interprete dei suoi cortometraggi e lungometraggi, fino alla decadenza con l'avvento del sonoro. In ultimo, infatti, diventò persino il volto di alcuni spot pubblicitari e film industriali ed apparve in alcuni film adolescenziali degli anni '60. Una seconda parte prende in esame le sequenze più iconiche della sua filmografia, in particolare della sua epoca d'oro, gli anni Venti, da *Steamboat Bill Jr* a *The General*, il suo ultimo grande successo. *The Great Buster* si inserisce nella linea stilistica dei documentari di Bogdanovich, nei quali va oltre il semplice racconto biografico e la citazione delle opere, riuscendo a tracciare una lettura critica dei film, fino a comporre un vero e proprio studio sull'autore. Peter ebbe fortune alterne nella sua lunga carriera. Dopo le prime prove come documentarista, esordì nel lungometraggio con *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show*, 1971), che ebbe notevole successo di critica e di pubblico (ebbe otto nominations agli Oscar) e lo consacrò come autore della *New Hollywood*, una generazione di registi che rivoluzionò il cinema statunitense con film dal forte impatto sociale e

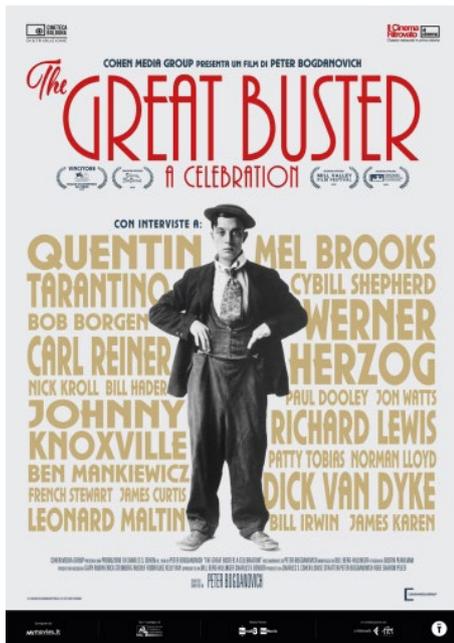


Peter Bogdanovich (1939 - 2022)

per sparire infine alla volta di un autorevole college lontano dal Texas. Fu questo il periodo più fortunato della carriera di Bogdanovich: dopo *L'ultimo spettacolo*, arrivarono infatti *Ma papà di manda sola?* e *Paper Moon* e furono tutti campioni d'incasso. Il registro cambia totalmente con *Ma papà ti manda sola?* (*What's app, Doc?*, 1972), passando dal dramma alla commedia brillante, con la coppia di star Ryan O'Neal e Barbra Streisand. È una sorta di personale remake di *Susanna!* di Howard Hawks, in cui un musicologo ingenuo e non molto sveglio, si reca ad un prestigioso concorso accompagnato dalla fidanzata Eunice, stravagante e non di bell'aspetto. Alla premiazione di gala, Howard vince il premio e incontra l'affascinante Judy. Una serie di vicende tragomiche porteranno tutti i protagonisti ad incontrarsi in tribunale, davanti ad un giudice che si rivelerà essere il padre di Judy. La trama è un ovvio pretesto per innescare una serie di gag da vaudeville e una saga degli equivoci mutate dal cinema muto, a partire dal gioco degli scambi di valigie. Per coincidenza infatti, quattro gruppi alloggiano sullo stesso piano di un hotel, tutti con identiche valigie scozzesi: la borsa di Howard contiene rocce "igne" "che hanno particolari proprietà musicali; il misterioso Mr. Smith ha una borsa contenente documenti governativi

top secret che ha ottenuto illegalmente, ed è seguito dall'altrettanto misterioso Mr. Jones, un agente del governo in missione per recuperare i documenti. Infine, la ricca signora Van Hoskins ha una borsa contenente la sua considerevole collezione di gioielli preziosi, che due dipendenti dell'hotel tentano di rubare,

*segue a pag. successiva*



"Paper Moon" - Luna di carta (1973)

dell'opera del comico "dalla faccia di pietra", attraverso sequenze di film restaurati dalle cinescote e interviste agli ultimi testimoni rimasti e ad alcuni suoi celebri estimatori, da Werner Herzog a Mel Brooks a Carl Reiner a Quentin Tarantino. Il documentario è costituito da una



"L'ultimo spettacolo" (1971)

formalmente innovativi. Il film, che evoca classici del passato come *L'orgoglio degli Ambersson* di Orson Welles e soprattutto *Il fiume rosso* di John Ford, è una storia minimalista di un intreccio di relazioni giovanili, come piaceva a Truffaut, nell'America profonda degli anni Cinquanta. Nella misera cittadina di Anarene, gli amici Sonny e Duane passano le giornate tra noiose lezioni a scuola, maldestri approcci amorosi, bevute al bar e qualche film di tanto in tanto. A creare scompiglio, c'è la bella Jacy: borghese di nascita, alla continua ricerca di avventure e distrazioni, è la volubile reginetta della scuola, che nel suo percorso di crescita adolescenziale agisce in modo scostante e dispotico, senza curarsi degli altri. Lascia il fidanzato proletario Duane per inserirsi nel mondo dei ricchi, ruba l'amante alla madre, ghermisce e poi respinge l'ingenuo Sonny che per questo litigherà definitivamente con l'amico,



"Ma papà ti manda sola?" (1972)

segue da pag. precedente

mentre la borsa di Judy è piena dei suoi vestiti e di un grande dizionario. Le borse vengono spostate a caso da una stanza all'altra mentre le quattro parti prendono involontariamente le valigie l'uno dell'altro: Howard finisce con i gioielli, Judy con i documenti, il signor Smith con i vestiti di Judy e i ladri con le pietre. Da lì, la serie di equivoci e di malintesi comici, nella tradizione del cinema classico. *Ma papà ti manda sola?* si piazzò al terzo posto nella classifica dei migliori incassi dell'anno negli Stati Uniti, permettendo a Bogdanovich di entrare in società con Francis Ford Coppola e William Friedkin per fondare la *Directors Company* e diventare a tutti gli effetti produttore di se stesso con il suo terzo lungometraggio, *Paper Moon* (1973). Ancora una volta, è la citazione e l'omaggio al cinema del passato la chiave di lettura del film, un altro successo di pubblico, interpretato ancora da Ryan O'Neal e dalla figlia Tatum, a cui venne dato l'Oscar, allora una ragazzina di dieci anni. O'Neal è Moze, un imbroglione che tenta di smerciare bibbie sopravvalutate alle vedove di defunti facendo loro credere che fossero state ordinate dal caro estinto. Un giorno Moze è in un cimitero per il suo solito lavoro, arraffa i fiori che qualcuno ha lasciato su una tomba e si aggrega alla mesta compagnia che sta seppellendo la mamma della piccola Addie, affermando di essere un amico della defunta, di passaggio dal confinante stato del Missouri. Le brave signore che stanno accompagnando Addie al funerale chiedono all'uomo se non possa accompagnare la bambina dalla zia che abita appunto nel Missouri. Qui inizia un road movie nell'America profonda degli anni della Grande Depressione, negli anni Trenta, con i due che diventano in qualche modo compagni di piccole truffe e di avventure. Bogdanovich attinge a piene mani al repertorio di tipi e stereotipi propri del cinema di quegli anni, a partire dalla citazione di *Furore* di John Ford nella scena del camion di *farmers* fermo sul ciglio della strada, e dal ritratto della bizzosa Addie, sorta di Shirley Temple al negativo. Da questo momento però, la sua stella comincia a declinare. I film successivi non raggiunsero più il successo dei primi, anzi furono quasi tutti dei fallimenti commerciali, segnando il suo inevitabile declino. Iniziò una serie di pellicole forse troppo intellettuali per i gusti del grande pubblico e per i canoni delle *majors*, da *Nickelodeon* (1976) a *Saint Jack* (1979), uno *script* suggerito dall'amico Orson Welles su un bizzarro gestore di una casa di tolleranza di Singapore alle prese con le violenze della mafia locale e con un viscido agente della Cia interpretato dallo stesso Bogdanovich. Il quale finì a diventare un autore quasi "maledetto", boicottato dalle *majors* che lo lasciarono di fatto fuori dal giro delle grandi produzioni. Non tornò quasi più dietro la macchina da presa per il grande schermo nei suoi ultimi vent'anni di vita, limitandosi ad alcune regie di episodi di serie tv (*I Soprano*) e anche a ruoli di attore non protagonista, fino al ritorno al primo amore con l'ultimo *The Great Buster*.

Giovanni Verga

Abbiamo ricevuto

## Momenti di gloria

Itinerari alla ricerca dell'incanto cinematografico  
Pierpaolo Binda  
Unicopli Editore



Organizzato in venti itinerari tematici, questo volume esplora la storia del cinema con la finalità di riportare alla memoria alcuni dei suoi momenti topici, le occasioni in cui la settima arte esprime pensieri ed emozioni di rara intensità. Non una trattazione organica, quindi, e nemmeno un'indagine su singole opere, quanto un'antologia di memorabili "momenti di gloria", talvolta celeberrimi, talaltra meno, che ricordano quanta bellezza sia transitata sugli schermi. Vengono presi in considerazione i momenti speciali di circa 120 film scelti lungo l'intera storia del cinema, da *Il Gabinetto del dr. Caligari* a *Inception*. Non tutti capolavori, ma tutti capaci di provocare quello speciale fremito dell'animo che riconosciamo come magia esclusiva dell'arte. I QR code presenti nei diversi capitoli consentono poi di completare la lettura visualizzando 80 diverse sequenze sulla propria

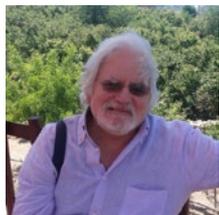
periferica preferita — smartphone, computer, tablet, televisore.

Pierpaolo Binda (1948) ha collaborato e collabora quale critico cinematografico con diversi giornali e riviste milanesi, Università della terza età e centri culturali di area torinese, realizzando anche tre documentari a scopo didattico: *Cinema e letteratura*, *Il Western* e *Stanley Kubrick*.

*Momenti di gloria*  
Itinerari alla ricerca dell'incanto cinematografico  
Pierpaolo Binda  
Unicopli Editore  
Pagg. 282 € 25,00  
ISBN 9788840022413

## Cuntami di Giovanna Taviani. La Sicilia dei narratori orali

«Dio ha creato l'uomo perché amava sentir raccontare delle storie»  
(massima "chassidica", ripresa da Elie Wiesel)



Nino Genovese

Nell'episodio dal titolo *Colloquio con la madre*, che fa parte di *Kaos* (uno dei film più belli che siano stati tratti dalle opere di Luigi Pirandello), si racconta di un "mitico" viaggio della madre di Pirandello, allora bambina,

verso l'isola di Malta, per raggiungere, insieme con la madre e tutti i fratellini, il padre esiliato a Malta; la tartana con la vela rossa del pescatore eoliano Figliodoro, in attesa che il vento ricominci a soffiare per poter riprendere il viaggio, è costretta a fermarsi su un'isola non meglio identificata, che poi, nella realtà, è Lipari, dove approdano nella zona delle cave di pomice di Porticello. Qui i ragazzini si divertono ad arrampicarsi su una montagna di sabbia e pomice (le famose "sabbie bianche" di Lipari, ormai non più esistenti) e si lasciano scivolare saltellando nell'azzurro, limpido mare sottostante: scena stupenda, che - a mio avviso - fa parte delle sequenze più memorabili della storia del cinema, pura invenzione dei fratelli Taviani (dato che, ovviamente, non c'è nel racconto di Pirandello, da cui prende spunto l'episodio): fra questi bambini, nel ruolo proprio della madre-bambina di Pirandello, c'è Giovanna Taviani, figlia di Vittorio, che, poi, è divenuta regista, sceneggiatrice, critica letteraria, scrittrice ed il cui amore ininterrotto e costante per la Sicilia - come lei stessa ci ha confermato - nasce da questa indimenticabile esperienza ed è dimostrato, oltre che da altri documentari "siciliani", anche dal fatto che ogni anno, nell'isola eoliana di Salina, organizza il "Festival Internazionale del Documentario narrativo": insomma, possiamo davvero considerarla una "siciliana d'adozione", tant'è vero che lei stessa ha detto che abita a Roma, ma la sua «casa è la Sicilia»!...

Questo amore per la Sicilia è anche dimostrato - se ce ne fosse bisogno - dal suo documentario *Cuntami*, una sorta di *road-movie* su un furgone rosso (che sostituisce idealmente la tartana con la vela rossa), alla ricerca dei nuovi "narratori orali", che si richiamano alla grande tradizione del *cunto* e dei cantastorie, per raccontare una Sicilia diversa: quella dei "racconti popolari", che - in un'epoca in cui la televisione ancora non esisteva - i nostri avi tramandavano a figli e nipoti, d'inverno al calore di un braciere e, d'estate, seduti davanti alle loro case. Ma cos'è il *cunto* siciliano? Nell'ambito della storia della Letteratura Italiana esiste una stupenda opera del Seicento, scritta in lingua napoletana, *Lo Cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille* (nota anche come *Pentamerone*) di Gian Battista Basile, che, però, non ha nulla a che vedere con il nostro *cunto* perché si tratta una raccolta di cinquanta fiabe.

Invece, il *cunto* siciliano, che sarebbe erede dell'*epos*

del mondo greco antico (Omero e le tragedie), secondo le ricerche di studiosi come Giuseppe Pitre, Vincenzo Linares, Salomone Marino ed altri, nasce e si sviluppa in Sicilia nel primo trentennio dell'Ottocento per arrivare fino ai nostri giorni, trovando le sue radici nella tradizione orale e nella passione popolare per le storie degli eroici Paladini di Francia del Ciclo carolingio, che hanno contribuito anche alla nascita della cosiddetta *Opra i pupi* (l'Opera dei pupi, cioè il Teatro delle marionette siciliane), nel 2001 proclamata dall'Unesco «Capolavoro del Patrimonio orale e immateriale dell'umanità», che proprio dai *Cunti* avrebbe ereditato i soggetti e la tecnica del racconto.

Molti dei nostri lettori ricordano, probabilmente, i cantastorie che, fino a qualche anno fa, si aggiravano per i mercati popolari e, con una chitarra e un grande cartellone pieno di "quadri" colorati, veri e propri "fumetti", raccontavano, in genere, storie realmente accadute appartenenti alla cronaca, all'attualità (in Sicilia, per esempio, un argomento ricorrente era quello della vita e delle "gesta" del bandito Salvatore Giuliano); invece, i "cuntisti" si dedicavano prevalentemente alla Storia dei Reali di Francia, utilizzando soltanto una piccola pedana, una spada di legno e una sedia.

Ora, il film *Cuntami* di Giovanna Taviani, ha avuto notevoli riconoscimenti, vuole essere una "ricerca" degli ultimi narratori orali, quasi tutti "figli d'arte" di Mimmo Cuticchio. Questi narratori, che raccontano il significa-

to che, per loro, ha il *cunto* ed effettuano le loro *performances* artistiche, sono trovati dalla Taviani in cinque luoghi simbolo: a Palermo, innanzitutto, dove il grande Mimmo Cuticchio ci racconta della sua "Opra i pupi" e della sua formazione tra gli antichi maestri del *cunto* (e Cuticchio, fra l'altro, ha costruito pupi di nuova generazione, come Ulisse, Polifemo e Don Chisciotte, protagonisti della grande epopea che va al di là del Ciclo carolingio, per non rimanere in esso "fossilizzato"); Partinico, dove incontriamo Vincenzo Pirrotta, che ci "cunta" di un Orlando furioso che si scaglia contro la mafia; Trapani, dove Gaspare Balsamo dà vita a Don Chisciotte che combatte contro i mulini a vento di Culasì e poi incontra Peppino Impastato e dialoga con lui; Gela, in cui Mario Incudine (il cantante e musicista, autore delle musiche del film, unico a non essere "figlio d'arte" di Cuticchio) racconta il sogno del progresso della Sicilia infranto dalla mafia; Paternò, in cui vediamo Giovanni Calcagno nella Casa-Museo di Ciccio Busacca (che compare in un filmato di repertorio, mentre "cunta" il *Lamento di Turiddu Carnevale* scritto per lui da Ignazio Buttitta). Il viaggio si chiude dove è iniziato, a Palermo, nella scena finale in cui si

vede Mimmo Cuticchio nei panni di Don Chisciotte, che attraversa la città su un grande cavallo bianco, accompagnato da Sancho Panza, interpretato da Yousif Latif Jaralla, un narratore orale iracheno, che ha imparato l'arte del *cunto* proprio da Cuticchio.

Giovanna Taviani è lo sguardo e la voce narrante di questo viaggio «perché - come ha dichiarato lei stessa - il film vuole essere, prima di tutto, un mio *cunto* di gioia e di dolore, dedicato alla mia infanzia e alla mia memoria». Si tratta, infatti, di un viaggio, antico e moderno al tempo stesso, nella Sicilia di oggi piena di contraddizioni; un viaggio fisico ed emozionale, ma anche metaforico, alla ricerca di questi nuovi narratori orali, che affondano le loro radici nell'epica, con il "mito" come chiave interpretativa e con l'intento di attualizzarlo, di conferirgli una dimensione di contemporaneità.

Il docufilm, che, nel corso del tempo, è stato proiettato in tantissime località, sempre con grande successo di critica e di pubblico (e che ora è visibile su Raiplay), recentemente è stato presentato anche a Messina, nell'ambito della programmazione del "Cineforum Orione" aderente alla FICC (Federazione Italiana dei



Circoli del Cinema), alla presenza della stessa regista Giovanna Taviani, insieme con Gaspare Balsamo (attore teatrale trapanese, che vive a Catania, studioso e divulgatore del *cunto*, su cui ha pubblicato il libro *Sotto il segno del*

*cunto*), tra i protagonisti del film. La Taviani, peraltro, era già stata a Messina, il 12 dicembre 2010, nell'ambito delle "Giornate del Cinema dello Stretto", per la presentazione del suo documentario *Fughe e approdi*, che, prendendo spunto da *Kaos*, a sua volta "riprende" un altro viaggio, con la stessa tartana dalla vela rossa del film, attraverso tutti i luoghi delle Isole Eolie che, nel corso del tempo, sono stati protagonisti del cinema italiano. Invece, lo zio e il papà, cioè i fratelli Paolo e Vittorio Taviani, erano stati anch'essi ospiti del Cineforum Orione tanto tempo prima, il 5 marzo 1976.

Gli incontri con Giovanna Taviani e con il "cuntista" Gaspare Balsamo, che hanno preceduto e seguito tutte le proiezioni, sono risultati estremamente interessanti, ricchi di domande "intelligenti" da parte di un pubblico attento e partecipe, che ha affollato tutte le proiezioni, e di risposte altrettanto "profonde", che hanno contribuito a farci conoscere meglio non solo la genesi e le caratteristiche stilistico-espressive e contenutistiche del film, ma hanno portato all'attenzione degli spettatori molti aspetti del *cunto* siciliano, tanto poco noti quanto di indubbio interesse storico e culturale.

Nino Genovese

## Pasolini e la musica. Le colonne sonore



Giampiero Bigazzi

Alcuni amici di Pier Paolo Pasolini hanno più volte testimoniato l'intenzione del poeta di approfondire – soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita – la sua conoscenza della musica: voleva imparare a suonare e comporre. Aveva avuto sempre questa vocazione, anche da giovane. Nel giovanile "Atti impuri" così si rivolge alla sua amica violinista Dina: "Lei deve spiccarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire".

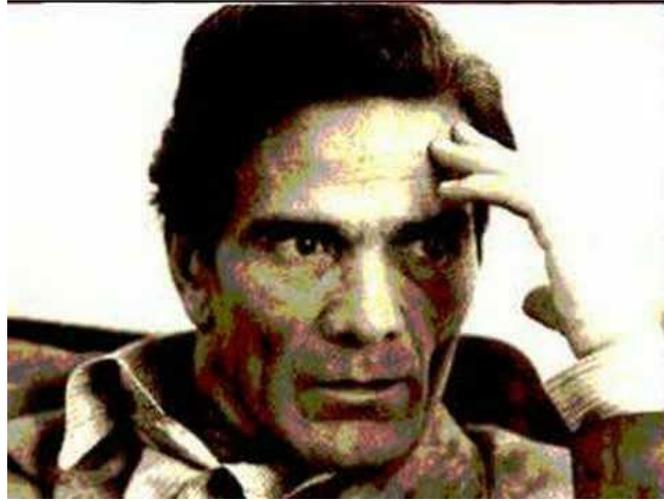
D'altra parte l'opera di Pasolini non è muta, il suono svolge un ruolo fondamentale. Il suono delle parole, gli accenni a musiche e canzoni sono continuamente presenti negli scritti (per esempio ne *Il sogno di una cosa* la narrazione è intervallata da canzoni popolari, dalle antiche villotte friulane ai canti religiosi fino a *Bandiera rossa*), nei suoi romanzi c'è una permanente evoluzione del paesaggio musicale, naturalmente suonano le esemplari colonne sonore dei suoi film e suona la sua inconfondibile voce nei rari e memorabili interventi. Il suo orizzonte si pone nella realtà, è sempre proiettato verso il mondo e ne cattura la musica, avvolta in quella angosciata energia che ha segnato tutta la sua vita, fino all'ultimo atto.

Nei suoi primi film decide di ingaggiare musiche molto impegnative, con spirito anticonformista sceglie opere di musica classica. Non ha rapporti con compositori specializzati, ma seleziona e applica personalmente. È musica che in qualche modo gli appartiene, che interpreta come arte, un idioma adeguato al suo mondo culturale: rappresenta il mondo più intimo del regista, una sorta di sua diversificazione culturale e non è solo musica funzionale alle immagini.

In *Accattone* (1961) impiega di J.S.Bach la *Pasione Secondo Matteo* (composizione che riappare in altri quattro suoi film...), frammenti dei *Concerti Brandeburghesi* e la *Cantata Bwv 106*; in *Mamma Roma* brani di Antonio Vivaldi diretti da Carlo Rustichelli; ne *Il Vangelo Secondo Matteo* ritorna a Bach, e poi Mozart, Prokofiev, Webern (oltre a Luis Bakalov e vari canti gospel).

Il rapporto con la musica di Bach è profondo, era il compositore che più amava ("per me la musica di Bach è la musica in sé, la musica in assoluto"). C'è il senso del sacro e la sacralità della morte che accomuna due arti così lontane nel tempo e nella forma, ma vicine nei pensieri dei due autori: il mistero, la sublimazione, la redenzione. Due artisti mistici, profondamente religiosi.

Da *Uccellacci Uccellini* (1966) inizia la collaborazione con Ennio Morricone e l'abbandono (però mai definitivo e mai completo) della preesistente musica classica. Il grande compositore ha più volte raccontato il primo incontro con il regista: "Quando l'ho conosciuto, ho trovato un uomo operoso e serio, molto rispettoso e onesto... Fui colpito dalla sua presenza al punto tale che il mio ricordo del nostro primo incontro rimane ancora molto prezioso per me". Pasolini, memore delle esperienze precedenti, gli mostrò una lista di celebri brani e chiese "cortesemente" al Maestro di adattarli. Morricone, da compositore, ovviamente rifiutò: non poteva fare arrangia-



menti di musiche altrui. "Lui rimase in silenzio alcuni secondi, disorientato, poi mi disse: allora fai come vuoi... rimasi spiazzato dalla reazione di Pasolini: mi aveva dato la sua totale fiducia". Ennio Morricone ha quindi realizzato le musiche per altri sette film di Pasolini (*La Terra vista dalla Luna* ne *Le streghe*, *Appunti per un film sull'India*, *Teorema*, *Decameron*, *I Racconti di Canterbury*, *Il Fiore delle Mille e una Notte*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*). Avuta la piena autonomia da parte del regista ("a differenza di altri"), lavorò anche su riadattamenti di pagine classiche (per esempio dal *Flauto Magico* di Mozart) e seppe donare la sua solita capacità di spaziare fra suoni classici e soluzioni popolari, spesso attraverso l'uso di strumenti tradizionali. L'esperimento più geniale resta il primo, la "canzone" con il testo creato dai titoli di testa proprio del film con Totò. Morricone ci pensò a lungo e alla fine si

convince che sarebbe stata una idea straordinaria, componendo una ballata molto eterogenea, che riassumeva un po' tutti i contenuti della colonna sonora del film.

Quello fra lo straordinario musicista e il grande poeta fu un sodalizio profondo, prova di un'amicizia (pur dandosi sempre del lei...) ricca di rispetto e apprezzamento reciproco. Fra l'altro la collaborazione ebbe momenti al di fuori del cinema come quando, nel 1970, Pasolini scrisse per Morricone il testo di *Meditazione orale* (che avrebbe poi registrato con la sua voce) per una composizione in occasione del centenario di Roma capitale d'Italia, oppure - dedicato ai suonatori ambulanti, i "posteggiatori" romani - *Caput Coctu Show per otto strumenti e un baritono* del 1969, o anche la *Postilla in versi*, per un brano su un tema infantile che il compositore, a forza di elaborazioni, terminò soltanto nel 1989 (e che alla fine intitolò *Tre scioperi per una classe di 36 ragazzi e un professore*).

Pasolini intervallò la collaborazione con Ennio Morricone con il collaudato esercizio di usare musiche già realizzate (i pochi suoni in *Edipo Re*, le musiche di ispirazione etnica in *Medea*, con il brano *The Segah Mode* composto dall'iraniano Hossein Malek, virtuoso del santur), o il compositore toscano Benedetto Ghiglia (*Porcile*), autore di molte colonne sonore dell'epoca, oppure il sax di Gato Barbieri (*Appunti per un'Orestide africana* del 1970) con un trio jazz e le voci di Yvonne Murray e Archie Savage.

Schegge classiche e popolari, senza un reale contrasto, usate per chiudere il cerchio fra cultura alta e cultura bassa, rompendone i confini. L'evoluzione musicale di Pasolini parte, come abbiamo visto, dalla profonda passione per alcuni compositori classici, ma poi torna ai canti delle sue radici, il Friuli e l'atavico rapporto con la terra di sua madre, e poi ancora alla cultura del sottoproletariato romano (con importanti escursioni nelle musiche del mondo). Questo è il percorso del poeta che lo porta lontano dall'omologazione del consumismo, esplorando le contraddizioni fra la cultura popolare, le canzoni di quegli anni, la loro presa sull'innocenza del proletariato. È l'anello fra il concreto e l'astratto: nella famiglia delle borgate non scarseggiava la musica, nella famiglia borghese di *Teorema* c'è

solo il silenzio, oppure assillano i suoni delle sirene delle fabbriche.

Pasolini ha avuto sempre uno stretto rapporto con la musica intesa come linguaggio, come mezzo di comunicazione con l'ambiente. La sua opera è un continuo intreccio di poesia e musica. Parole e immagini che, come in qualche modo successe anche nel Rinascimento, si mescolano con la musica.

Giampiero Bigazzi



## Tra digiuni e serpenti, il periglioso horror theater di Umezu



Ali Raffaele Matar

Quando il serpente è donna, l'uomo finisce immancabilmente per diventare preda, carne da assaggiare, tentare, deturpare. In principio, nella narrazione biblica, il peccato originale individua-

va il serpente come un essere senza sesso che, da perfetto tentatore mefistofelico, muta forma e genere in base alle circostanze e alle vittime del momento. Demonio o serpente, l'istigatore può apparire sulle scene come un affascinante uomo, un'ammaliante femme fatale o con le fattezze di qualunque altro essere che sia simbolo di scaltrezza. Nel folklore nipponico, invece, al serpente vengono perennemente attribuite solo e soltanto sembianze femminili.

Lo dimostra, tra i tanti, anche Umezu Kazuo, classe 1936, che da bravo erede della tradizione del kaidan – i popolari racconti del brivido su fantasmi, vendette e maledizioni – ha incentrato tutta la propria carriera di fumettista sulle storie dell'orrore, divenendone una sorta di guru.

Per quanto prolifico in Giappone, la pubblicazione in Italia delle sue opere più rappresentative è avvenuta soltanto di recente, attraverso un'apposita collana editoriale dedicata all'autore, la Umezz Collection, inaugurata nel 2019 da Star Comics, con titoli del calibro di *Io sono Shingo*, *Baptism* e *Orochi*.

Tuttavia, il modo più immediato e meno dispendioso per conoscerlo e assaporarne forma, stile e poetica, è quello di scorrere i variegati racconti contenuti nel dittico *Horror theater*, dato alle stampe nel 2022. Delle nove storie raccolte in questi tomi – originariamente pubblicate

tra il 1964 e il 1983 su varie riviste dal target differente, da Shonen Sunday e Bessatsu Shōjo Comics al magazine seinen Big Comic della Shogakukan – in ben quattro racconti ricorre il personaggio della donna-serpente. In particolare, oltre all'ipnotica *Il serpente* (1975), contenuta nel primo volume, tutto il secondo si concentra interamente su storie dell'orrore con protagoniste delle ragazze perseguitate da una o più donne serpente, tanto da apparire a tutti gli effetti come un monografico. Non a caso, in Francia, l'editore Lezard Noir ha pubblicato il secondo tomo di Horror theater come un volume unico intitolandolo *La femme-serpent* (*Hebi Shōju*). Le storie di Umezu con protagoniste donne serpente, per quanto possiedano tinte orrifiche, non raggiungono mai toni eccessivamente scabrosi o violenti, in quanto concepite negli anni Sessanta per un'audience di ragazze (come dimostra il nome della rivista di pubblicazione originale, *Shōjo friend*). Diverso è il caso delle donne serpente ritratte nelle storie di Kamimura Kazuo, in opere come *Il parco dei cervi* e *Tredici notti di rancore*, entrambi editi da Coconino Press, in cui questo archetipo femminile è reso nella sua versione più lasciva, brutale e soffocante, in quanto riprende, tra le peculiarità simboliche del serpente, non solo l'astuzia ma anche la lussuria e la spietatezza.

Rettili a parte, particolarmente degno di nota, tra le short stories di Horror theater, è il racconto più recente nonché più breve di tutti: *Digiuno* (*Zesshoku*, 1983). In sole sei pagine, questa chef-d'oeuvre presenta tutti i temi cardine più ricorrenti di Umezu: dall'ossessione femminile per il fascino e l'apparenza fisica all'inaspettato e macabro finale a sorpresa. Scioccata dal rifiuto del ragazzo di cui è innamorata, che le dice di essere troppo grassa per i suoi gusti, Tomoko decide di far ricorso al digiuno per cambiare aspetto.



Versione di Eguchi di Digiuno di Umezu

Dopo giorni di fame e sforzi, rendendosi conto di essere dimagrita, la ragazza si presenta al coetaneo che l'aveva allontanata e questi, non riconoscendola, decide di lasciarsi ammaliare dalla ragazza, la quale, per via della tremenda fame, finirà involontariamente per mangiarlo. Iconica, pur nella sua concisa brevità, *Zesshoku* è stata scelta anni dopo dall'illustratore Eguchi Hisashi, celebre autore della commedia queer *Stop! Hibari-kun*, per un remake a fumetti, pubblicato tra le pagine del secondo numero tematico di *Comic Cue* (Cover version, 1996), nel quale a ogni artista era stato chiesto di reinterpretare in chiave personale un'opera di un particolare autore. La versione di Eguchi, leggermente più allungata, gode di un sapore più scenico rispetto alla versione originale di Umezu, e vanta uno stile di disegno più raffinato, come da consuetudine dell'illustratore, che non fa che risaltarne l'espressività, tanto che la Tomoko dimagrita di Eguchi appare più spregevole di quanto non fosse in origine.

Non è difficile capire perché un artista pop che predilige contenuti più patinati come Eguchi abbia scelto una short story dai toni cannibalistici.

Umezu, in Giappone, è amato e riverito alla stregua di una leggenda vivente e viene costantemente omaggiato da artisti di ogni caratura, tra loro diversissimi. E, proprio da questa piccola gemma del manga horror, nel 2005 è stato tratto un omonimo film diretto da Tadafumi Ito, prodotto dalla storica casa cinematografica Shochiku, per celebrare il cinquantesimo anniversario del debutto professionale di Umezu, vero re del manga horror.



Frontespizio di Digiuno (1983) di Umezu



Copertina di Horror theater di Umezu - Star Comics

Ali Raffaele Matar

# Trash di Stephen Daldry, ovvero quando le problematiche del Brasile sono viste dall'esterno

Buoni propositi, ma non utili alla comprensione profonda dei fenomeni



Roberto Baldassarre

In questi ultimi mesi, tre differenti avvenimenti hanno riportato sulle prime pagine del mondo il Brasile: 31 ottobre 2022. La rielezione – risicata – di Lula alla presidenza del Brasile; 29 dicembre 2022. La morte di Pelè (1940-2022), mito del calcio brasiliano e del mondo; 8 gennaio 2023. L'assalto al parlamento da parte di un cospicuo gruppo di sostenitori di Bolsonaro, l'ex Presidente destrorso sconfitto, con una manciata di voti, da Lula.

Tre momenti che mostrano come ancora oggi il Brasile sia un paese in cui può (ri)nascere una speranza di società migliore, morire un'epoca di gloria e scatenarsi un atto di violenza mai sopita, che riporta alla mente lo spettro della ventennale dittatura. Fatti visibili anche a distanza, che si possono discutere e su cui si può finanche speculare, ma certamente agli osservatori esterni, in questo caso italiani, non del tutto comprensibili. Enorme paese, come mostrano i confini che delimitano il suo spazio nel sud America, con diversi climi, opposte qualità economiche e divergenti etnie. Non soltanto bianchi e neri, che già evidenziano le classiche discrepanze di ceti (i bianchi, di origine europea, usualmente ricchi; i neri, rimando alla schiavitù, gente povera). Osservare il Brasile, e trarre delle conclusioni nette è difficile. Gianni Amico (1933-1990), intellettuale e cineasta italiano, che ha conosciuto a fondo il Brasile, sia a livello culturale e sia livello sociale, disse in un'intervista, con toni ironici: «[...] Il Brasile è il tipico paese dove tu arrivi e il primo giorno dici: "Ah, ho capito tutto!". Il secondo giorno: "Ah, ieri credevo di aver capito, ma mi sbagliavo, adesso ho capito." E vai avanti così per mesi. [...]»<sup>1</sup>. Il grande Brasile è una nazione stratificata, cresciuta secolo dopo secolo soprattutto attraverso soprusi (i conquistadores), violenze (la schiavitù), emigrazioni (anche di molti italiani), uccisioni (la dittatura), emarginazioni (le favelas), corruzioni (la politica). Pertanto diviene lampante il saggio *Os dois Brasis* del sociologo Jacques Lambert, che avvertiva sin dal titolo che non esiste un solo Brasile, ma almeno due. In questa babilonia etnica, economica e sociale, già si comprende un poco di più come Lula, politico di origini proletarie, non abbia vinto con largo margine in un paese in cui sebbene un'ampia percentuale di popolazione è povera, il potere è principalmente in mano ai latifondisti. Ugualmente si può comprendere come la scomparsa di O'Rey sia stato lutto nazionale, perché simbolo

di un'intera etnia (persona di colore d' estrazione povera), che ha portato gloria al Brasile (anche i bianchi hanno mostrato il loro cordoglio, non totalmente d'accatto). E infine, non deve stupire il tentativo di "colpo di stato" da parte dei seguaci di Bolsonaro, perché sotto-traccia si cova per ricreare una nuova dittatura, alimentata dalla casta dei ricchi che vogliono mantenere nettamente le differenze sociali.

Se dovessimo comprendere tutti i contrasti che serpeggiano e stritolano il Brasile attraverso il cinema, sarebbe sufficiente la produzione nazionale. Chiaramente in primis andrebbero visti i film del *Cinema novo*, rivoluzionarie e combattive opere che si focalizzavano sulla povertà del popolo, quelle del sertão o delle favelas; ma guardare anche la *pornochanchada*, cinema prettamente commerciale, che faceva leva sugli aspetti pruriginosi, è utile, poiché nell'escludere la narrazione dei fatti reali si può comprendere come la dittatura cercava di nascondere i problemi, e stando alle classifiche dei box office, il popolo, anche in quello indigente, apprezzava detti film. Negli ultimi decenni, benché vadano per la maggiore i film commerciali, patrocinati dalla Globo Tv (rete televisiva generalista e populista), si è ricreato un cinema d'impegno, attento alle mille tribolazioni del Brasile. *Tropa de elite – Gli squadroni della morte* (*Tropa de Elite*, 2009) di José Pandilha, uno dei più grandi successi brasiliani, al netto di uno stile accattivante, debitore del cinema action americano, è uno spaccato sulla corruzione che vige nei corpi di polizia, pronti a picchiare gli inermi. Anche *Aquarius* (2016) di Kleber Mendonça Filho e con Sonia Braga (attrice e diva che incarna gran parte della storia del cinema brasiliano), che è una pellicola femminista che attraverso la protagonista descrive il presente comatoso della nazione, quando fu presentato al Festival di Cannes, divenne un evento. In particolare la protesta di attori e regista sul Red Carpet, perché si stava attuando un colpo di stato: la Presidentessa Dilma Rousseff era stata messa in stato d'accusa.

Ma per corroborare cinematograficamente questo approfondimento, si è preferito prendere come esempio *Trash* (2014) di Stephen Daldry. Tratto dall'omonimo best seller di Andy Mulligan e sceneggiato da Richard Curtis, *Trash* è una pellicola ambientata in Brasile (nelle favelas), co-prodotta da Regno Unito-Germania-Brasile, con uno stile action e una narrazione da pseudo favola (i protagonisti sono bambini). Opera ben confezionata, che svolge correttamente la sua funzione di prodotto commerciale (azione, commozone,

empatia), ma – purtroppo – superficiale nel momento in cui vuole descrivere una parte della realtà del Brasile. L'osservazione dei bassi strati sociali del popolo, che per sopravvivere è costretto a raspare le montagne di spazzatura prodotta dai ceti ricchi, rimane un sguardo esteriore, senza profondità. In tal caso, *Trash* è il tipico sguardo straniero poco attento verso una società altra, non dissimile da quelle pellicole che presentano un paese in modo cartolinesco, sfruttando i luoghi comuni. Le crude realtà brasiliane (favelas, soprusi e corruzioni) ci sono, ma sono piegate allo spettacolo e/o a intenerire il pubblico. Le argomentazioni rimangono – quasi – dello stesso livello di un dibattito pomeridiano, in cui si dibatte animatamente delle problematiche dei bassi strati del Brasile, ma dopo qualche giorno si passa ad altro argomento. E questo è accaduto anche con i tre fatti elencati a inizio articolo. Si è esultato per la vittoria di Lula, ma già non si parla quasi più del lavoro che il Presidente dovrà svolgere sul tessuto sociale impoverito da Bolsonaro durante il suo mandato. E al contempo si è pratica-



mente dimenticato l'assalto dei facinorosi bolsonariani, che non fu una semplice azione da parte di fanatici, ma un messaggio alla nuova democrazia.

Ma *Trash* diviene anche modello per questo approfondimento poiché uscì nel 2014, anno propagandistico fondamentale per il Brasile, perché c'erano i Mondiali di calcio, su cui il paese investì moltissimo, anche con forti tangenti. Uno sperpero, condiviso sia dalla sinistra che dalla destra, che ha creato molto debito pubblico, e chi ha pagato (e continua a pagare) è il popolo. *Trash* è solamente per metà legato alla realtà: il Mondiale (e le seguenti Olimpiadi) non ci sono nel film, sia perché il romanzo fu pubblicato nel 2010, e sia perché il focus è sul riscatto dei tre bambini delle favelas. E in verità in *Trash* non appare nemmeno Lula e le sue politiche d'inclusione (c'è un missionario americano, invece); non c'è calcio (Gardo trova nell'immondizia un pallone e lo getta via, poiché ormai i ragazzi sono più interessati ai videogiochi); ma c'è la corruzione, tra la polizia e la politica. Una visione molto cinematografica, da mafia movie. Ma sebbene detto argomento viene sviluppato con i canoni di un cinema commerciale, è interessante notare che quell'esponente politico super corrotto rievoca un poco la figura del futuro Presidente Bolsonaro, che vuole comprare la politica, e schiacciare il popolo ingente.

Roberto Baldassarre

<sup>1</sup> Intervista rilasciata da Gianni Amico ad Adriano Aprà e Piero Spila, in *Cinema & Film*, n. 7-8, 1969.

## Rosso Tinto. Il cinema di Tinto Brass in tutte le sfumature di rouge

E' sempre meglio passare ai posteriori che ai posteri. T. Brass



Patrizia Salvatori

In attesa dei 90 anni a marzo di quest'anno, Tinto Brass, autore di tante pellicole per lo più osteggiate dal bigottismo di ogni tempo, vive il suo quotidiano in grande serenità a Isola Farnese, borgo intimo a pochi km dalla Cassia tra le morbide colline della campagna romana.

Qui, in compagnia della più giovane moglie psicologa (il suo primo matrimonio fu con la Tinta, indispensabile e gioiosa musa sino alla sua fine) e con il sigaro tra le dita come di consueto, ribadisce fermamente anche ora l'impegno di sempre per il suo personalissimo studio sul desiderio e sottolinea con elegante fermezza la difficoltà oggettiva ad essere liberi, addirittura più ora che nei decenni precedenti.

Lo fa con estrema nitidezza, come sempre da quando ha deciso di intraprendere un percorso di rivoluzione dei costumi del nostro Paese attraverso una ribellione di sostanza a tratti debordante, mai però banalmente volgare.

A lui si deve, sin da subito e chiaramente grazie ad un vibrante esordio anarchico attraverso il lungometraggio *In capo al mondo* del 1963, una produzione di pellicole molto spesso provocatorie e tuttavia sempre esteticamente apprezzabili e coinvolgenti, in grado di suscitare fragore e scandalo insieme e capaci di smantellare tabù e rigidità tanto sociali quanto propriamente filmiche.

Il suo lavoro controcorrente e per certi versi sui generis ha contribuito a rendere estremamente popolare ed amato l'erotismo e le figure femminili scelte con estrema cura per rappresentarlo in tutta la sua morbida e sontuosa carnalità; sono creature di Tinto tutte le sue protagoniste

da Francesca Dellerà a Deborah Caprioglio, da Claudia Koll a Serena Grandi e Anna Ammirati sino a Stefania Sandrelli di cui ha rilanciato con estrema sensualità una carriera all'epoca in step.

Tinto Brass, nome d'arte di Giovanni Brass, nasce a Milano nel 1933 da famiglia veneziana di origine austriaca e deve al nonno pittore il soprannome Tinto, diminutivo di Tintoretto ad indicare il piccolino di casa sempre tra i pennelli dell'atelier, innamorato di colori e disegni fin dalla culla e dunque formato esteticamente all'inquadratura attraverso i grandi protagonisti della storia dell'arte.

Personalità goliardica e provocatoria, il giovane Tinto intuì ben presto che il puritanesimo anni '50 tipico del nostro Paese rappresenta una gabbia alla vitalità non per forza solo sessuale di chi ci vive; e dunque, dopo la laurea in Legge, si trasferisce armi e bagagli a Parigi dove collabora alle attività della Cinémathèque francese diretta da Henri Langlois con il ruolo di archivist, entra in contatto con la nascente Nouvelle Vague e, tornato in Italia, diviene assistente di Roberto Rossellini, Joris Ivens e Alberto Cavalcanti.

Nel 1963 il suo esordio alla regia con *Chi lavora è perduto* (nuovo titolo per la distribuzione di *In capo al mondo*) viene molto acclamato alla Mostra del Cinema di Venezia di quell'anno, apprezzato per la trasgressiva sfrontatezza con cui svela la crisi della generazione antifascista e resistente. La pellicola fu subito additata dalla censura, prima di molte altre successive che Tinto s'è trovato nel corso della carriera a dover fronteggiare per le sue visioni apertamente anticonformiste.

L'estroso talento nel montaggio (se ne prenderà cura in tutti i suoi film) esce fuori con vigore straordinario nel documentario *Ca Ira - Il fiume della rivolta* (1965), inno ardente e disilluso alle spinte rivoluzionarie proprie del secondo millennio.

Seguono numerosi film di genere, quasi a voler sperimentare le proprie capacità registiche attraverso il western piuttosto che la satira sino al 1972, anno di uscita di *L'urlo*, pamphlet personalissimo a tutto Tinto in cui le istanze libertarie prendono la forma di una fuga dall'altare della mancata sposa assai contestatrice. Insieme con i precedenti *Nero su Bianco* e *Drop out* rappresentano il periodo Swinging London di Brass.

E' del 1975 la svolta definitiva impressa da Tinto alla sua personalissima attività registica; smesse le tematiche disparate seppure anticonformiste delle pellicole precedenti si concentra con tenacia e professionalità sull'erotismo, in particolare sulla sua liberazione.

E lo fa con due pellicole storico-erotiche piuttosto forti per l'epoca, *Salon Kitty* (1976) e *Caligola* (1979/1984) e in particolare con *La chiave* (1983), libero adattamento da un romanzo di Jun'ichirō Tanizaki, carico di immagini morbide e però avvolte in un'atmosfera colta e a suo modo elegante molto apprezzata dal pubblico ed in



parte anche dalla critica. Ed interpretata in tutta la sua morbida sensualità da una Sandrelli in stato di grazia.

Da questo momento in poi la strada di Tinto è definita; il percorso dedicato alla emancipazione sessuale femminile passa attraverso figure di donne insoddisfatte di varia estrazione, dalla borghese della *Chiave* di cui sopra alla locandiera affamata di uomini protagonista di *Miranda* (1985), dall'impetuosa amante di Capriccio (1987) alla gaudente escort di *Paprika* (1990) senza dimenticare la vergine piena di curiosità e desiderio che non a caso si chiama *Monella* (1998).

Ospite del Cineclub Alphaville di Roma qualche anno fa, alla domanda dei partecipanti all'incontro sul suo abbandono di certo cinema impegnato a favore di un cinema disinibito e tacciato di essere commerciale più di ogni altra cosa, Tinto rispose che la rivoluzione davvero necessaria nel nostro Paese, era quella sessuale. E lo disse sornione, con il sigaro tra le dita, avvolto in un elegante mantello di lana fumo di Londra profumato di colonia antica. Non tutti fanno la rivoluzione allo stesso modo!

*La patria, l'onore e la libertà non sono niente. L'Universo intero gira intorno a un paio di...chiappe.* J.P. Sartre

Patrizia Salvatori



## Le Pupille (2022) di Alice Rohrwacher. La fiaba del desiderio



Benedetta Pallavidino

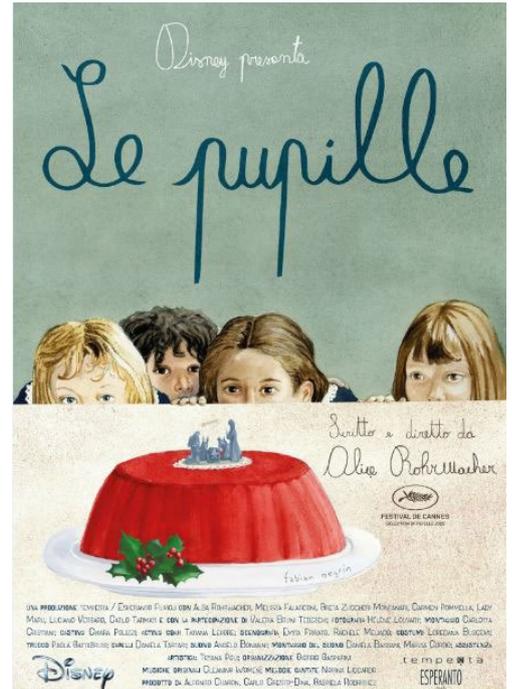
Nel panorama autoriale contemporaneo sono pochi i nomi femminili a spiccare e ad essere annoverati a furor di popolo – e di critica – tra i più rilevanti e interessanti: tra questi spicca quello di Alice Rohrwacher, amata dal circuito festivaliero, dalla critica, nostrana ed internazionale, dalle accademie che elargiscono premi. *Lazzaro Felice* (2018), in particolare, è stato una folgorante scoperta per gli americani che non di rado lo citano come fortunato esempio di un nuovo cinema europeo in espansione. Lo scorso anno a New York è persino stata dedicata una retrospettiva a Rohrwacher, cortometraggi, lungometraggi e documentari che danno forma ad una filmografia centrata sui valori, persi e ritrovati, sul cambiamento, sull'arcaico favolistico che rispecchia un'ingenuità e una freschezza rara e preziosa da conservare, nonostante le sue innumerevoli contraddizioni interne.

Non è dunque singolare che Alfonso Cuarón abbia chiesto proprio a Rohrwacher di realizzare un cortometraggio natalizio per la piattaforma Disney+, un prodotto che lui stesso ha deciso di produrre. Si tratta di *Le pupille*, 37 minuti di alto cinema che sdogana la retorica del Natale, dei buoni sentimenti e della felicità edulcorata. Siamo in piena Seconda Guerra Mondiale, in un momento di difficoltà e carestia, le orfanelle, ospiti di un collegio religioso, sono chiamate a rispettare con rigore le regole imposte dalla madre superiora (Alba Rohrwacher), senza concedersi alcun piccolo lusso – avendone a disposizione – o svago durante le festività. La regista e sceneggiatrice si ispira e adatta liberamente il contenuto di una lettera che Elsa Morante inviò all'amico Goffredo Fofi. Non ne fa mistero, sono le stesse pupille, con un prologo ed un epilogo a sé stanti a presentare l'opera e a riproporre, cantando, alcuni passaggi della lettera. Teatro nel cinema, realtà nel cinema, cinema nel cinema, Rohrwacher usa le sue protagoniste e i pochi oggetti a disposizione, come veicoli di messaggi e di chiare posizioni. I personaggi sono tratteggiati nei loro caratteri essenziali e dominanti con precisione ed estrema chiarezza, i loro intenti non sono celati, vengono a galla con l'evolvere della vicenda. I civili si recano al collegio per chiedere alle monache e alle orfanelle di pregare per i loro cari, in cambio fanno piccole offerte materiali – pere ed olio. A fare eccezione è una ricca signora impellicciata (Valeria Bruni Tedeschi) che, nella speranza di rendere le preghiere delle bambine per il suo amante perduto più efficaci, porta loro in dono una grande torta – una zuppa inglese, che di inglese ha solo

il nome, ma, come ci tiene a specificare essendo sotto il regime, è un piatto italiano. Il dolce, introdotto nel collegio con le più buone intenzioni, diventa una metaforica mela del peccato che accende il desiderio in tutte le inquiline della struttura. Ed è così che si creano tre invisibili schieramenti che, come sempre accade nelle opere di Rohrwacher, vanno a setacciare la varietà umana: le monache sono decise a imporre un fioretto alle pupille per poter donare la torta al vescovo in cambio di una ricompensa in denaro, le piccole desiderano potersi gustare una fetta di torta, premio per la loro devozione al Signore e alle regole, e, in fine, Serafina, la bambina che la madre superiora definisce inconsapevolmente cattiva, e che astutamente ignora, usa la sua ingenuità come arma di riscatto. Serafina è in intenti e visione del mondo sorella di Gelsomina, protagonista de *Le meraviglie* e di *Lazzaro*, calati in una realtà surreale che qualcuno ha scelto per loro, eppure attratti da ciò che esiste e vive al di là di quei confini artificialmente eretti. Assaggiare la torta equivale all'assaporare una normalità negata, una felicità che gli altri, anche le sue compagne, hanno già provato e per cui sono state punite, seppur meno di lei che è rimasta ad osservarle (le bambine hanno ballato *Baciami bambina*, interrompendo il religioso ascolto del bollettino di guerra).



La zuppa inglese, che già con il suo nome crea sgomento, è il corpo estraneo che, esattamente come la conduttrice/strega de *Le meraviglie*, ammalia e sprigiona desiderio, solleticando l'autentico essere delle protagoniste. La Chiesa, rappresentata dalla madre superiora, dalle consorelle e dal vescovo, si mostra nelle sue corrotte



intenzioni, celate dietro a una ossessiva aderenza al dogma, proprio come accade per il sacerdote di *Corpo celeste*, lungometraggio d'esordio di Alice Rohrwacher, portatore di una parola di Dio strumentalizzata da una società decadente e perduta nella vacuità del materialismo che la riscrive e interpreta a suo proprio uso e consumo.

*Le pupille* è una fiaba, e come tutte le fiabe è metafora del suo tempo e del suo popolo, di una difficoltà storica, politica ed economica che logora, che incattivisce, che garantisce potere ai più forti e sottomette i più piccoli. Serafina, ingenua ribelle, vive un romanzo di formazione, da reietta diventa eroina, da timorata incompresa si trasforma in illuminata altruista, mentre la torta che è riuscita a sfiorare diventa insoddisfacente pasto di una bolgia di famelici spazzacamino. Una serie ordinata di singoli primi piani e di scene collettive allietta e lascia scivolare la vicenda in un'arcaica e ovattata quotidianità, dove la miseria si trasforma in bellezza se lasciata nelle mani di bambine innocenti, e in cattiveria ostentata se concessa alle austerità religiose. Il lume delle candele, il rintocco delle campane, la neve imperlata dal sole lasciano sullo sfondo un candore magico e antico che ovatta ogni trasgressione verbale o scomposta azione liberatoria. Tutto ha un suo preciso posto e ruolo che la macchina da presa rispetta e mette in risalto al momento giusto con soave intelligenza senza mai essere retorica o ricattatoria, dando vita e corpo al desiderio e alla speranza, alla tristezza e all'ingiustizia.

Benedetta Pallavidino

## Il canto del cigno di un artista e di un'epoca

Con Ludwig, Visconti rappresenta l'imminenza della fine attraverso la messa in scena del potere, della follia, dell'arte e dell'omosessualità



Lorenzo Pierazzi

*Una vita tra lirica e cinema*

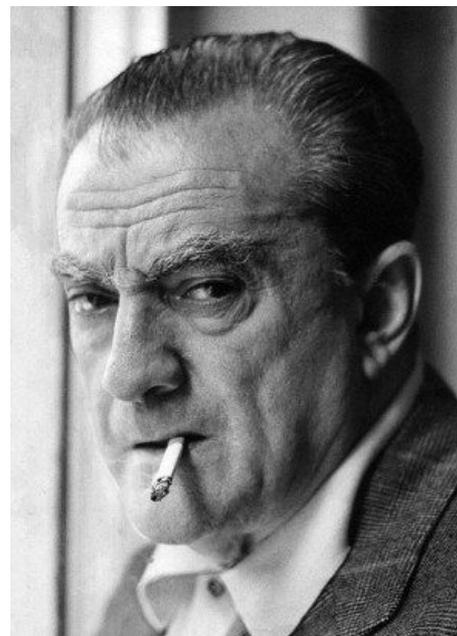
Luchino Visconti di Modrone nasce a Milano il 2 novembre 1906, quarto di sette figli. Il padre è il duca Giuseppe Visconti di Modrone mentre la madre Carla Erba è la proprietaria della più grande casa farmaceutica italiana. Le sue

nobili origini sono ammantate di leggenda se pensiamo che è discendente collaterale di Francesco Bernardino Visconti il personaggio che avrebbe ispirato la figura dell'Innominato dei *Promessi sposi*. In gioventù studia violoncello sotto la guida di Lorenzo de Paolis mostrando da subito un particolare interesse per la lirica e il melodramma. Il padre, intanto, è uno dei massimi finanziatori del Teatro alla Scala e casa Visconti è frequentata dai più grandi artisti del tempo come il celebre direttore d'orchestra Arturo Toscanini. La carriera cinematografica di Visconti ha inizio nel 1936 a Parigi come assistente alla regia di Jean Renoir impegnato nelle riprese di *Une partie de campagne* e *Les Bas-fonds*. Allo stesso tempo, il rampollo di casa Visconti entra in contatto sia con alcuni militanti antifascisti italiani che con Jean Cocteau e una serie di intellettuali che lo introducono nel partito comunista. Dopo un breve soggiorno a Hollywood, rientra in Italia a causa della morte della madre. Ormai gli ideali di sinistra sono diventati un suo punto

di riferimento imprescindibile tanto da avvicinarsi, rimanendovi legato per tutta la vita, all'allora illegale Partito Comunista Italiano. Intanto, il 1943 sarà l'anno del suo primo grande successo artistico. Esce, infatti, *Osessione* la pellicola ispirata a *Il postino suona sempre due volte* di James Cain e interpretata da Clara Calamai (che ha sostituito all'ultimo momento Anna Magnani incinta) e Massimo Girotti. Considerato il capostipite del neorealismo, *Osessione* stravolge l'asfittico panorama cinematografico italiano anche se, a causa della guerra, avrà una distribuzione tormentata e a singhiozzo. Gli anni successivi consacrano Visconti a grande regista cinematografico e teatrale. Mentre i più grandi teatri del mondo ospitano i suoi spettacolari allestimenti, sul grande schermo si alternano quei capolavori che da *La terra trema* a *Bellissima*, da *Senso* a *Rocco e i suoi fratelli*, da *Il Gattopardo* a *Morte a Venezia* lo renderanno celebre. È a questo punto della sua produzione che si inserisce *Ludwig*, terz'ultima pellicola, prima che, ormai malato e inabilitato a causa di un ictus che gli ha paralizzato la parte sinistra del corpo, abbia comunque la forza di girare l'intimo *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'innocente*. Luchino Visconti morirà a Roma il 17 marzo 1976 prima ancora di vedere uscire nelle sale la sua ultima fatica che, raccontano le cronache, nella proiezione del primo montaggio non lo aveva soddisfatto.

*Dal progetto sulla recherche a Ludwig*

Siamo nel 1971 e Luchino Visconti si reca in Francia insieme a Suso Cecchi d'Amico per visionare le *location* dove girare il suo prossimo



Luchino Visconti (1906 - 1976)

film ispirato alla *Recherche* di Marcel Proust. La pellicola però non si potrà realizzare a causa di una serie di difficoltà produttive. Del mancato incontro tra Visconti e Proust ci rimangono soltanto la sceneggiatura scritta dalla stessa D'Amico, alcuni bozzetti di Piero Tosi per i costumi ed un volume di scatti fotografici della trasferta realizzati dal fotografo Claude Schwartz. Il regista non si perde d'animo però e subito si mette al lavoro per portare

*segue a pag. successiva*



segue da pag. precedente

sul grande schermo la vicenda di Ludwig II di Baviera. Visconti è affascinato dalla storia di questo personaggio incapace di vivere la sua quotidianità, tormentato dalla sua omosessualità, incantato dall'arte in generale e dalla mirabile musica del supremo maestro Richard Wagner. Ludwig, un personaggio nel quale, ormai vecchio e stanco ma anche affermato e libero di esprimersi senza remore, Visconti identifica appieno la sua vicenda umana e artistica.

La trama

A soli 18 anni, nel 1864 Ludwig von Wittelsbach viene incoronato re di Baviera.

Fin da subito, si distingue per eccentricità e spese inopinate. Tra le maggiori uscite finanziarie figurano le cifre impegnate per il sostentamento del grande compositore Richard Wagner che ha trovato nel giovane sovrano un entusiastico ammiratore. Allo stesso tempo, Ludwig nutre una sfrenata ammirazione per la cugina Elisabetta, infelice moglie dell'imperatore d'Austria, con la quale trascorre alcuni momenti di felice intimità. A seguito di varie vicissitudini, il sovrano si sentirà tradito sia da Wagner che da Elisabetta e nonostante gli impegni monarchici gli richiedano tempo ed attenzione, si richiederà sempre più in sé stesso. Intanto, la consapevolezza della sua omosessualità, lo renderà ancora più scontroso mentre la follia che attanaglia il fratello minore Otto sarà foriera di tragici presagi.

Completamente in balia dei suoi ministri, unicamente interessato a dilapidare i beni del regno in costruzione di castelli e manieri, nel 1886 Ludwig viene dichiarato pazzo da una commissione governativa. I componenti della commissione stessa si recano al castello di Neuschwanstein dove risiede per comunicargli la sentenza ma, di tutta risposta, Ludwig li fa arrestare dai suoi servitori. Purtroppo dovrà ben presto soccombere agli eventi. Deposto dal trono, gli subentrerà lo zio, il principe Luitpold. Ormai l'epilogo è vicino. Di stanza al castello di Berg, una giornata di pioggia torrenziale si addentra in una ardita passeggiata nei giardini del palazzo insieme al professor Bernhard von Gudden, il suo psichiatra. I due uomini non faranno mai ritorno a palazzo. I loro corpi verranno ritrovati nel lago di Starnberg con i medici che constateranno la morte di entrambi per affogamento.

*Il disfascimento del potere, la follia del corpo*  
Con Ludwig, Visconti mette in scena il rapporto che intercorre tra potere e follia. Il giovane sovrano si dimostra incapace di sopportare il peso delle responsabilità che la leadership di uno stato comporta. Un fardello che tanto assomiglia alla storia dello stesso regista, segnata dalle aspettative riposte nei confronti del rampollo di una famiglia dove erano presenti un ingombrante titolo nobiliare (quello del padre) e un cospicuo impero economico (quello



della madre). Ormai stremato, Ludwig si rifugerà nella sua progettazione e costruzione di castelli, pensati come regge per la nobiltà, alla stregua di Versailles, ma mai utilizzati già nella realtà storica per la loro funzione sociale di ritualità e di socialità. Allo stesso tempo, questi meravigliosi castelli bavaresi, che Vi-



sconti ebbe l'opportunità di riprendere dal vero, appaiono come effimero trionfo della fine di un'epoca millenaria. E, infatti, nel momento in cui, verso la fine del film, la cugina Elisabetta cercherà di incontrare di nuovo Ludwig e, nel cercarlo, si ritroverà a passare da un castello all'altro, eccola ad un certo punto entra-



re in un corridoio infinito strabordante di lusso, annegato nel kitsch, e non potrà fare a meno di scoppiare a ridere in maniera isterica e violenta.

Affidati alla regia di Visconti, la nobiltà che si sfalda, i politici che sovrastano i re non più regnanti, la progressiva perdita di potere della corona, traslano nella dolente figura del protagonista incarnato da un sublime Helmut Berger. L'attore, impegnato nel ruolo più importante della sua vita, si immedesima alla perfezione nei panni di un personaggio il cui

corpo, con il passare del tempo, decade miseramente ed affonda nella sua estrema solitudine. Un declino fisico simile a quello dello stesso Visconti, vecchio e malato che sarà presto vittima di un ictus che segnerà definitivamente la sua vicenda artistica. Al Ludwig-Luchino-Helmut non resta, quindi, che rifugiarsi all'interno della caverna, della grotta, nel laghetto circondato dai cigni, cercando quantomeno di evitare il ridicolo, il grottesco incedere di una maschera patetica.

L'arte, l'omosessualità

La vicenda di Ludwig II di Baviera è stata fonte di ispirazione di vari artisti.

Solo per citarne alcuni, nel 1895 Gabriele D'Annunzio nel romanzo *Le vergini delle rocce* simboleggia in lui l'eroe sublime e puerile dell'idealismo e dell'immaginazione. Klaus Mann, invece, nel 1937 dedicò a Ludwig il racconto *Vergittertes Fenster* in cui viene affrontato il tema dell'abbandono che attanagliò il sovrano dopo l'amore impossibile per l'amata cugina Elisabetta. Seppur con minore intensità, anche altri artisti come Apollinaire, Cocteau, Jules Lemaitre, Robert de Montesquiou si ispirarono per la composizione delle loro opere alla sua tragica e leggendaria vicenda.

Ma *Ludwig* rappresenta per Visconti anche la definitiva possibilità di raccontare se stesso, artista ribelle, omosessuale. Quando stava girando *Ossessione*, Clara Calamai era al massimo del suo splendore, era una donna latina di rara bellezza. Lei stessa ne era consapevole e non si capacitava come il regista potesse essere insensibile al suo fascino. In realtà, Visconti aveva occhi soltanto per il fisico scultoreo di Massimo Girotti. Tra i tanti attori che ebbe modo di dirigere ed amare, sarà il fascino teutonico di Helmut Berger a colpirlo maggiormente (il compagno di una vita, fino alla morte del regista). E forse non è un caso che nei suoi due film testamento (appunto *Ludwig* e *Gruppo di famiglia in un interno*) sarà proprio l'attore austriaco, pienamente coinvolto a livello affettivo, a farsi carico del ruolo principale di alter ego delle due tragiche vicende.

Appendice: ma quanto dura Ludwig?

Come accade soltanto ai grandi capolavori maledetti, la storia di *Ludwig* è costellata di tagli, censure, reintegro di scene, versioni più o meno definitive, versioni più o meno fedeli alla volontà del regista.

La prima versione durava, infatti, 180 minuti ed era sforbiciata soprattutto per rendere innocua la parte che esaltava l'omosessualità del protagonista. Con il tempo venne recuperata una versione integrale che, recuperando tutto il materiale prodotto, durava ben 264 minuti. E come spesso accade, si giunse infine ad una terza versione, di durata intermedia (237 minuti), quella che decisamente più si avvicina alla volontà del maestro.

Lorenzo Pierazzi

## Il cinema che ci aiuta a vivere



Tonino De Pace

Si assiste, da spettatori che provano ad essere attenti rispetto alla ondivaga natura dei racconti che attraverso i film diventano parte della nostra vita immaginaria e a volte ci accompagnano per mesi, ad una micro proliferazione di temi che riflettendo su questioni umanissime e a

volte dolorosissime diventano, come accade per i principi dettati dalla medicina omeopatica, altrettante occasioni in cui si rivela il desiderio di ricostruzione, di rigenerazione e di rinnovata fiducia nel futuro.

In questa prospettiva sembra che un ruolo decisivo sia assunto dal cinema francese. Di sicuro una cinematografia che in questi anni, tra conferme ed esordi, rivisitazione dei generi e sperimentazioni a vario titolo, sta riconquistando non solo fette di mercato, ma soprattutto l'interesse degli appassionati proprio per la varietà delle produzioni e la loro qualità, comunque sempre alta anche quando non tutto fila alla perfezione.

Tre film recenti e intensi ruotano tutti attorno ad un unico tema, un'unica intenzione: una rigenerazione dopo un evento traumatico come la morte di una persona cara. Il recente *Un bel mattino* di Mia Hansen-Løve, *Andrà tutto bene* del prolifico François Ozon e il meno recente, ma non meno intenso e affascinante, *Stringimi forte* di Mathieu Amalric. Tre film che hanno come sfondo la morte di un familiare o come nel caso del film di Amalric di più familiari e nei quali i protagonisti, che restano a rielaborare il gravoso lutto, devono ritrovare il senso di una differente ragione di vita e in se stessi le risorse per ricominciare il cammino.

In realtà sia nel film di Ozon, sia in *Un bel mattino* i padri delle due protagoniste non sono ancora scomparsi, ma la loro è una morte annunciata e l'elaborazione di una gravosa assenza comincia con loro ancora in vita, come accade per tutti.

Su *Stringimi forte* si era già detto su queste stesse pagine (n. 103, marzo 2022) e di quel dialogo con l'assenza che la protagonista Clarisse (Vicky Krieps) instaura con il suo passato e con il suo presente, vivendo comunque il suo doloroso futuro, nell'efficace *disordine* narrativo che Amalric sa condurre.

Dopo *L'isola di Bergman*, film non del tutto convincente, ma soprattutto dopo il più maturo *L'avenir*, in Italia *La vita che verrà*, che consente alla regista un interessante lavoro di scandaglio sulla psicologia femminile, arriva per Mia Hansen-Løve questo complementare *Un bel mattino*. Se in quel precedente film la Nathalie di Isabelle Huppert "costretta" ad una improvvisa libertà sentimentale – il che equivale ad una scomparsa, ad un'altra forma di lutto per essersi spezzato un ritmo dell'esistenza – tra desideri inappagati e cerebrale

progettazione del proprio futuro in solitudine provava a scoprire una direzione diversa rispetto alla propria vita precedente, con *Un bel mattino* la regista francese, tornando su questi temi, con la complicità di Lèa Seydoux, Sandra, disegna i confini di un mondo femminile che pur restando declinato verso una solitudine causata dalla scomparsa in giovane età del compagno, resta disponibile a nuove esperienze. Ma la giovane vedova, che vive con la figlia piccola, ha anche il padre afflitto da una malattia degenerativa che progressivamente lo allontana dal mondo. L'incontro con Clement, un suo vecchio amico, muta la sua vita che sembra riprendere i ritmi del passato.

È andato tutto bene di François Ozon - con l'ex mela verde Sophie Marceau divenuta ora matura attrice capace di affrontare un ruolo composito e sfaccettato come la sua Emmanuèle di questo film – è un racconto con l'aplomb di



"Un bel mattino" (2022) di Mia Hansen-Løve

una commedia e il senso di un dramma finale, in straordinario equilibrio tra la riflessione sui temi del fine vita e quelli di una forte volontà di restarne, invece, attaccati. Il dramma è di chi resta sembra dirci Ozon con il suo racconto magicamente lieve fatto di cose pesanti. Un film che riesce a raccontare con tocchi per nulla banali, una umanità segreta, i sentimenti inespressi che l'esistenza o l'idea di non più esistenza riservano, di quei pensieri che spingono alla vita nella consapevolezza della necessità della morte, nonostante tutto e che nessuna macchina intelligente sa e potrà mai sostituire.

Si tratta solo di tre esempi di quel cinema vitale che, paradossalmente, trova proprio nella narrazione di un definitivo distacco, il senso di una mutazione che è palinogenesi, traendo dal dramma nuova vita rigeneratrice. È in questo ambiente dell'animo umano piegato dalla disgrazia che prende piede il tema della ricostruzione, lo spiraglio per ricominciare che sembra camminare in parallelo con lo sbiadire sempre più veloce – come in *Stringimi forte* – delle tracce del passato che restano vive nei ricordi toccando i nervi scoperti di un dolore che non si è mai sopito, mentre sbiadiscono i segni già viventi della persona, dimenticando la voce, il volto e i gesti. Jung diceva che *il lutto è una modalità della vita stessa* per dire che è uno stato d'animo che non smette mai di accompagnarci, durante per tutta la vita.

Le nostre tre protagoniste, con modalità diverse e differente senso del dramma, secondo

lo sviluppo delle vicende, vivono questo stato d'animo, restano immerse in quell'ambiente fatto di presente e di passato e di un futuro nebuloso che si ingrigisce a seconda delle diverse gradazioni degli eventi. Sicuramente la Clarisse di Amalric il personaggio più dolorosamente colpito è quello che vive l'esistenza più frammentata, quasi incapace a raccogliere i pezzi e in questo il lavoro di Amalric è di notevole qualità. Il suo film sa restituire la frammentarietà dell'esistenza i cui cocci sparsi sembrano rivivere in quelle polaroid stese sul letto della giovane Clarisse immobilizzata nel pantano di un ricordo lacerante, che non sembra trovare approdo.

Come può un film come questo aiutarci a vivere e come possono farlo gli altri due titoli nei quali, sebbene in modo più temperato, ritroviamo il lutto della perdita?

Il cinema buono, lo abbiamo sempre pensato e riteniamo sia questione condivisa è quello che pone domande non essendo destinato a fornire risposte. E allora il cinema che ci aiuta a vivere è quello che ci pone la domanda di cosa pensiamo, ciascuno di noi, fare nel dopo. Scrive la psicoterapeuta Daniela Battaglia: *Elaborare il lutto significa, dunque, poter pensare a un dopo, pensare a qualcosa che sembrava impensabile e iniziare a rappresentarsi qualcosa che sembrava irrepresentabile. Pensare a un dopo apre alla speranza, al nuovo, alla possibilità di immaginare che vi sia qualcosa che non conosciamo e che vale la pena di essere conosciuto. Il superamento del lutto ci mette a confronto con la nostra capacità di rimanere vivi emotivamente in un mondo "impoverito" (è il termine usato da Freud) dall'assenza dell'oggetto d'amore. La nascita di una nuova speranza origina da una spinta vitale, che ha a che fare con la capacità di tollerare e accettare la separazione e la perdita.* (<https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/il-lavoro-del-lutto-cura-di-d-battaglia/>).

È proprio questo il senso di questi tre film che scrutano l'intimità della elaborazione di questo percorso delle protagoniste. È dentro le pieghe di ricordi che incombono e gli abbozzati progetti di futuro che si delineano che questo cinema, con le diverse sfumature per ciascuna vicenda, sembra aprire le porte alla consapevolezza di una cesura con il passato e alla possibilità di un futuro che sembra una lontana utopia.

Non è un caso che questi film - e sicuramente altri che tornano sul tema - abbiano visto la luce dopo la pandemia, evento globale che è stato vissuto come la stasi del tempo in un mondo fermo e impaurito, un tempo che ci ha fatto riflettere di nuovo sulla finitezza dei nostri tempi e al contempo ci ha fatto immaginare un futuro nel quale dovere guarire le ferite fisiche e spirituali di quei mesi. Ma qui non tutto è andato proprio bene e forse dovremmo trarre insegnamento dalle nostre tre protagoniste e da quel cinema così preciso nel delineare le geometrie di un difficile presente e quelle più ardite di un desiderato futuro.

Tonino De Pace

I dimenticati #95

## Audie Murphy



Virgilio Zanolla

Nel narrare la vita degli attori, la storia del cinema registra mille e più modi in cui molti di essi, estranei a quel mondo, vi entrarono dalla porta principale, raggiungendo il successo: da quelli scoperti dalla strada a quelli messi in luce in qualche concorso di bellezza, o per il fatto di eccellere in qualche sport; nessuno però, almeno a mia conoscenza, era mai arrivato davanti alla macchina da presa per il fatto di essere un eroe di guerra: quest'impresa è riuscita per primo ad Audie Murphy, il soldato americano più decorato della seconda guerra mondiale: una figura che fu popolarissima negli Stati Uniti, ma resta molto poco conosciuta nel nostro paese.

Audie Leon Murphy era nato a Kingston, una cittadina della contea di Hunt, nel Texas nord orientale, il 20 giugno 1925, da Emmett Berry e Josie Bell Killian, d'origine irlandese; settimo di dodici figli, buona parte dei quali morti prima di diventare adulti. I genitori essendo mezzadri, trascorse infanzia e adolescenza nelle località di Farmersville, Greenville e Celeste, in quest'ultimo luogo frequentando la scuola elementare. Aveva undici anni quando suo padre abbandonò la famiglia, e per aiutare madre e fratelli egli fu costretto a lasciare gli studi per raccogliere cotone a un dollaro al giorno; aiutò i suoi cari anche grazie alla sua straordinaria abilità nell'uso del fucile, cacciando uccelli, lepri e conigli per alimentarla. Nel 1941 sua madre, alla quale era molto legato, morì a seguito di una polmonite che sfociò in endocardite; le autorità della contea collocarono i suoi tre fratelli più giovani in un orfanatrofio cristiano a Quinlan, ed egli, costretto a trovarsi un impiego stabile, lavorò a Greenville prima in un magazzino con officina per

riparazioni radio, poi in un emporio con garage e stazione di servizio. Alla fine di quell'anno, con l'attacco a Pearl Harbour gli Stati Uniti entrarono in guerra contro il Giappone: Audie desiderava ardentemente arruolarsi, ma avendo appena sedici anni sapeva che non sarebbe stato accettato, sicché Corinne, sua sorella maggiore, lo aiutò a falsificare la sua data di nascita sui documenti; anche così, in un primo tempo venne rifiutato dall'esercito e dalla marina per il fatto d'essere sottopeso (era alto appena 165 cm), ma infine il 30 giugno 1942 ottenne il reclutamento in fanteria. Fin dai mesi dell'addestramento si segnalò per la precisione col fucile, ottenendo il titolo di tiratore scelto. Inviato nel Marocco francese nel febbraio 1943, il 10 luglio di quell'anno sbarcò a Licata, in Sicilia, con la 3ª divisione di fanteria; poco dopo venne promosso caporale. In settembre partecipò allo sbarco di Battipaglia, segnalandosi in vari scontri armati, tanto che il 13 dicembre venne promosso sergente, e il mese seguente sergente maggiore. Distinguendosi per l'eccezionale coraggio nella battaglia di Cisterna e in quella di Anzio venne decorato con la Bronze Star. Dopo soggiorni a Napoli e Roma, anche per aver contratto la malaria, nell'estate del 1944 venne trasferito sul fronte del meridione francese, combattendo a Ramatuelle, a Montélimar e presso la cava de l'Omet nella valle di Claurie, quando da solo tenne testa per più di un'ora a una batteria di tedeschi dirigendo i suoi uomini via radio e guadagnando, con varie decorazioni, la promozione a sottotenente; venne ferito prima a un tallone e poi ad un'anca. Nel gennaio del '45, trasferito col suo plotone nell'area di Colmar, nei Vosgi, ad Holtzwihr venne nuovamente ferito alle gambe, e ordinato ai suoi uomini di ritirarsi in una vicina boscaglia, salito con carabina e mitragliatrice su un cacciacarri M10 colpito dai tedeschi, sterminò una squadra di fanteria nemica composta da circa cinquanta persone che avanzava verso di lui, meritando a soli diciannove anni d'essere insignito d'una Medaglia d'Onore. Promosso primo tenente il 16 febbraio e nominato ufficiale di collegamento, venne quindi trasferito dal fronte al quartier generale del reggimento. Alla fine del conflitto, congedato col grado di maggiore, riconosciuto autore della distruzione di sei carri armati tedeschi e dell'uccisione di più di duecento-quaranta soldati della Wehrmacht, nonché del ferimento e della cattura di molti altri, Audie aveva ottenuto la bellezza di trentatré decorazioni (e altre ne avrebbe ricevute ancora, per il servizio prestato in seguito), tra cui il nastro di Cavaliere della Legion d'Onore, la Croix de Guerre francese con Silver Star e quella belga con la Palma, divenendo in patria una sorta di leggenda.

Nel dopoguerra, acquistò una casa a Farmersville per la sorella Corinne e il marito, dove volle ospitare anche i tre fratelli usciti dall'orfanatrofio.



Audie Murphy (1924 – 1971)

Congedato con tutti gli onori dall'esercito, cominciò a soffrire d'insonnia ed essere vittima di frequenti attacchi di depressione. Fin da bambino era stato d'indole solitaria, soggetto a sbalzi d'umore; dormiva con una pistola sotto il cuscino, e il ricordo delle molte persone uccise gli provocava crisi di pianto (tra le sue prime vittime, due ufficiali italiani in Sicilia, colpiti mentre fuggivano a cavallo). Nel 1946 lo chiamò il cinema: grazie all'attore e produttore James Cagney e a suo fratello William, che credendo in lui lo portarono ad Hollywood, facendogli firmare il primo contratto e insegnandogli come comportarsi davanti alla macchina da presa. Sebbene di bassa statura, Audie era molto fotogenico e sul set appariva piuttosto disinvolto. Esordì nel 1948 in una piccola parte nella commedia romantica *Texas, Brooklyn and Heaven* di William Castle; dei quarantacinque film a cui prese parte, quello fu, con l'ultimo, uno dei due che non venne distribuito nel mercato italiano.

Seguirono, prodotti dalla Metro Goldwyn Mayer e dagli Universal Studios, il drammatico *Codice d'onore* (*Beyond the Glory*) di John Farrow, sempre nel 1948, accanto ad Alan Ladd, altro celeberrimo 'bassetto' del cinema d'allora; *Gioventù spavalda* (*Bad Boy*) di Kurt Neumann (1949), la prima pellicola in cui fu protagonista,

*segue a pag. successiva*



segue da pag. precedente

nella parte di un 'bad boy', un cattivo ragazzo; *Bill il sanguinario* (The Kid from Texas) di Kurt Neumann (1950), un western dove mercé la forte richiesta dei finanziatori del film ottenne il ruolo più importante, interpretando William Bonney, alias Billy the Kid; e, quell'anno stesso, *Sierra* di Alfred E. Green, un altro intenso western, che lo vide sempre quale protagonista, accanto a Dixie Wanda Hendrix. Questa bella attrice all'epoca era sua moglie: si erano sposati nel febbraio 1949, il loro legame, durato fino all'aprile '50, fu compromesso dalle precarie condizioni psichiche in cui lui versava allora, essendo dipendente da farmaci come il Placidyl, un potente sedativo. Negli anni Sessanta Audie riconobbe tali giochi, e in virtù del suo fortissimo carattere si rinchiuso per una settimana da solo in una stanza d'albergo, riuscendo a liberarsene.

Intanto, nel 1949, facendosi aiutare dallo scrittore David McClure, altro veterano della seconda guerra mondiale, aveva steso e dato alle stampe il romanzo autobiografico *All'inferno e ritorno* (To Hell and Back), incentrato per larga parte sulle sue esperienze belliche; Audie fu autore anche di alcune riuscite poesie, e amante della musica country, compose alcune canzoni col cantautore Scott Turner, tra cui riscosero un buon successo *Shutters and Boards* e *When the Wind Blows in Chicago*.

Nel '51, quattro giorni dopo avere ottenuto il divorzio, sposò Pamela Opal Lee Archer, ex hostess della compagnia aerea Pan American, con la quale restò finché visse; da lei ebbe i figli Terry Michael nel '52 e James Shannon nel '54. Continuava intanto la carriera d'attore, interpretando con sensibilità e grande mestiere molti western e film di carattere bellico, diretto spesso da registi di vaglia come John Houston (*La prova del fuoco*, *The Red Badge of Courage*, nel '51, e *Gli inesorabili*, *The Unforgiven*, nel '60), Budd Boetticher (*L'ultimo fuoriclasse*, *The Cimarron Kid*, nel '52), Don Siegel (*Duello al Rio d'argento*, *The Duel at Silver Creek*, id., e *Agguato nei Caraibi*, *The Gun Runners*, nel '58) e Joseph Leo Mankiewicz (*Un americano tranquillo*, *The Quiet American*, id., forse la sua migliore interpretazione). Ma si distinse anche nei western *Passaggio di notte* (*Night Passage*, 1957) di James Neilson, dove lavorò accanto a James Stewart ed Elaine Stewart, e *Il selvaggio e l'innocente* (*The Wild and the Innocent*, 1959) di Jack Sher, in cui ebbe quale partner Sandra Dee.

Un film molto particolare fu *All'inferno e ritorno*



Audie Murphy (*All'inferno e ritorno*, 1955)

(*To Hell and Back*, 1955) di Jesse Hibbs, tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di Audie, del quale egli fu cosceneggiatore e protagonista, interpretando se stesso. Un'opera prodotta dalla Universal Pictures, di sicura presa per la grandiosità delle scene di battaglia, che non a caso costituì un eccezionale successo al box office, mantenendo il record d'incassi per vent'anni, cioè fino a quando fu superato da *Lo squalo* di Steven Spielberg. Tuttavia, con gli elogi di buona parte della critica non mancarono anche i rilievi sfavorevoli, come chi imputò giustamente al film di fare di una tragedia come la guerra un'emozionante avventura.



Audie Murphy e Lori Nelson

Va detto che egli non si era mai considerato davvero in congedo: infatti nel '50, con lo scoppio della guerra in Corea, come capitano della 36ª divisione di fanteria della Guardia Nazionale dell'esercito del Texas si occupò dell'addestramento delle nuove reclute; dopo quattro anni d'inattività a causa della carriera nel cinema, nel '55 fu promosso maggiore della Guardia Nazionale, finché nel '69 non venne trasferito nell'USAR, la Riserva dell'Esercito degli Stati Uniti. La sua attenzione verso lo stato psichico dei reduci delle guerre della Corea e del Vietnam non venne mai meno, e basandosi sulla propria drammatica esperienza personale egli sollecitò più volte il governo degli Stati Uniti affinché estendesse l'assistenza sanitaria anche ai veterani dei vari conflitti. Nella vita privata, Audie visse con la famiglia prima al ranch intitolato al suo nome nell'attuale Menifee, in California, dove spendendo cifre notevoli allevò una scuderia di cavalli da corsa, quindi al Murphy Ranch nella contea di Pima, in Arizona. La sua mania per le scommesse sui cavalli gli fece perdere ingenti somme di denaro; e poiché a partire dai primi anni Sessanta un certo scadimento della sua immagine d'attore lo portò a partecipazioni cinematografiche di minor livello, egli approcciò la televisione, dove nel '61 interpretò il detective Tom Smith nella serie *Whispering Smith*. Ebbe sfortuna anche come produttore, ma a dispetto della precarietà delle sue condizioni finanziarie rifiutò sempre di apparire in spot pubblicitari riguardanti alcol e sigarette, per non indurre i giovani a rovinarsi la salute. Confidava di riacciuffare il successo nel cinema con qualche buon esito: infatti, col regista ed amico Budd Boetticher lavorava alla sceneggiatura di un western 'crepuscolare', *A Time for Dying*, che avrebbe prodotto e interpretato, riservandosi una parte significativa ma



Audie Murphy e Charlton Heston

cronologicamente modesta, quella del bandito Jesse James, da lui già interpretato nel '50 ne *I predoni del Kansas* (*Kansas Raider*) di Ray Enright. Purtroppo, a causa di problemi intervenuti nella post produzione, il film venne distribuito soltanto nel 1982, in una versione della durata di 67 minuti, segnalandosi comunque per un certo piglio realistico e una sottile vena ironica. Nelle intenzioni di Audie e Boetticher, la loro collaborazione avrebbe dovuto protrarsi con altri due film in progetto: *A Horse for Mr Barnum* e *When There's Sumpthin' to Do*, che però non vennero mai realizzati. A impedirlo - e ritardare ulteriormente, per questioni legali, la distribuzione di *A Time for Dying* - fu però l'inattesa morte del nostro attore, che perse la vita all'età di soli quarantacinque anni, il 28 maggio 1971, a causa di un incidente aereo avvenuto a nord-ovest di Roanoke, in Virginia. Audie si era imbarcato su un Aero Commander 680 bimotore, condotto da un pilota che per quanto in possesso di licenza di guida privata e di un'esperienza di oltre 8.000 ore di volo non possedeva l'abilitazione strumentale. Le pessime condizioni del tempo, guastato da pioggia, fitte nubi e nebbia diffusa ingannarono il pilota: e l'aereo andò a schiantarsi sul fianco della Brush Mountain; oltre a Murphy, persero la vita il pilota e altri quattro passeggeri. Le salme vennero recuperate soltanto il 31 maggio.

Audie venne sepolto nel cimitero nazionale di Arlington, con tutti gli onori militari, alla presenza del futuro 41° presidente degli Stati Uniti George Herbert Walker Bush, allora ambasciatore USA presso le Nazioni Unite, del capo di stato maggiore dell'esercito generale William Westmoreland e di vari membri della 3ª divisione di fanteria. La sua tomba si trova nella sezione 46, lapide n° 46-366-11: è una pietra «chiara e poco appariscente, eguale a quella di un normale soldato», come, con singolare predizione, lui stesso aveva sempre dichiarato di volere; reca scritto come anno di nascita il 1924: una svista dovuta alla famosa e antica falsificazione del 1941. Dopo quella di John Fitzgerald Kennedy, è la tomba più visitata del cimitero, tanto che per favorire l'afflusso dei visitatori è stato necessario costruire una speciale passerella lastricata.

Alla morte di Audie, la moglie Pamela si trasferì coi figli in un piccolo appartamento, e s'impiegò presso il Sepulveda Veterans Administration Hospital di Los Angeles, dove lavorò per trentacinque anni. Per il nefasto incidente aereo nel 1975 la sua famiglia ricevè un indennizzo di 2 milioni e 500.000 dollari.

Virgilio Zanolla

## Profeti (2022) di Alessio Cremonini



Claudio Cherin

*Profeti* di Alessio Cremonini è la storia di uno sguardo, di una solitudine e dello smarrimento di una giornalista che si ritrova prigioniera dell'Isis.

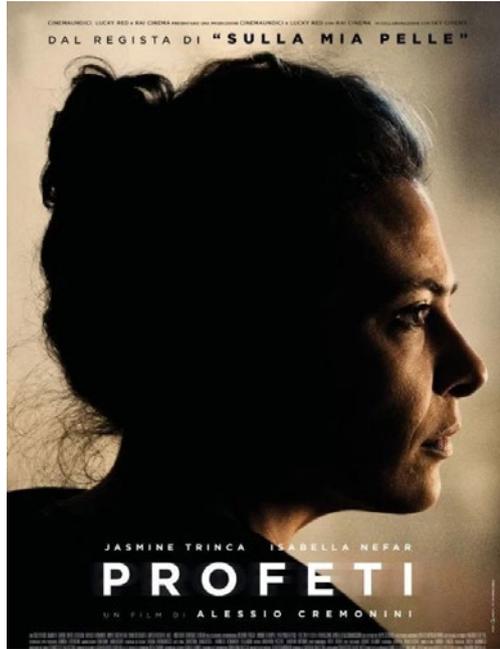
Il film inizia con l'occhio della telecamera che si avvicina sulla porta aperta di un bagno. Si vedono prima i piedi della protagonista, poi, la si vede seduta contro la vasca. Un lungo urlo di dolore la sconvolge, nell'animo e nel corpo. Da lì si passa rapidamente alla storia. Ci troviamo in Siria, nel 2015, Sara Canova è una giornalista italiana, che ha vissuto per un anno in Egitto, e si sta documentando per realizzare un servizio sulle donne che in Siria lottano contro l'Isis. Sara fotografa con il cellulare quello che vede, intervista donne a cui sono stati uccisi i figli, riprende le donne combattenti, posa lo sguardo a ciò che rimane della vita e della storia della città. Fa un errore, che non le verrà perdonato: filma e fotografa una chiesa cattolica distrutta e profanata. Prende con sé la Bibbia squaderata, gettata, con disprezzo da qualcuno, in un angolo. Più che per rivendicare un diritto, per amore dei libri, come dirà ad un certo punto.

Una sera, al ritorno da una giornata di riprese, il pick-up, su cui viaggiano la donna, la guida e il cameraman, viene fermato e costretto a seguire un gruppo di muhjaeddin, che li costringono a seguirli. Sara e i due uomini (di cui non si dice neanche il nome) vengono separati quasi subito. Agli uomini tocca la tortura, la sofferenza e un dolore che difficilmente potrà rimarginarsi. A Sara la detenzione in un campo di addestramento nel Califfato, nella casa di una donna.

Al centro del film c'è il bisogno di comprendere il contemporaneo, certo. Ma anche la storia della violenza. La violenza sul corpo che sia superficiale o nel profondo non ha importanza. Ma anche quella che viene perpetrata attraverso il silenzio e attraverso le parole. Sara Canova non subisce violenza fisica, ma la vede. È il silenzio, prima, e le parole, poi, la violenza a cui viene sottoposta. L'occhio della telecamera (e di riflesso quello di Sara) non indugia mai sulle ferite o sui corpi martoriati, ne disegna la sofferenza. Quando lo fa, è per esprimere la disperazione e il vacillare della volontà e della forza della protagonista. Che, lentamente, perde le sue certezze e la sua forza. Di Sara Canova sappiamo poco. Questo, che forse per la maggior parte degli spettatori è una mancanza, si rivela un punto di forza dell'opera di Alessio Cremonini. Il regista spoglia i protagonisti di tutto. Gradualmente i personaggi si trovano a perdere le certezze di una vita, la propria storia, l'identità. Sara, alla fine di questo percorso, prima di essere segregata nella casa di Nur, diventa un 'io spoglio'. Senza passato, senza futuro, con un presente fatto di istanti lenti, scanditi solo dal timer del forno, che la donna che la ospita usa per segnare

lo scorrere del tempo. È un volto spigoloso, quello di una matura Jasmine Trinca, una voce, un silenzio a cui si riduce la giornalista occidentale. È una forza al limite. Una volontà che deve resistere e cerca di resistere. Come resiste Stefano Cucchi nel film *Sulla mia pelle*, solo, nel suo dolore.

E i personaggi, che ruotano intorno a Sara, finiscono per essere solo voci distanti. La detenzione di Sara è destinata a durare diversi mesi, passando dalla prima linea del combattimento ad un campo, in cui dividerà l'alloggio con Nur, una giovane donna nata in Siria, ma cresciuta a Londra, e sposata (volontariamente) a un miliziano della Jihad.



Sulla scena, ad un certo punto, ci sono solo loro: Sara e Nur. Due personaggi femminili molto forti, e le due interpreti – Jasmine Trinca e l'italo-iraniana Isabella Nefar in quello di Nur – si tengono testa a vicenda, e tengono testa allo sguardo dello spettatore.

Sara atea, senza marito e figli, che sostiene che le donne possono e devono fare tutto quello che vogliono o desiderano; Nur, invece, devota al coniuge, con cui sogna di creare una famiglia, e ad Allah, senza mai un'incertezza. Al dubbio occidentale si contrappone la certezza di una fede che dà conforto e sollievo. Le due donne diventano due voci. Due modi di vivere. Non c'è alcun giudizio critico nei confronti di questi due modi di essere. Entrambi accettati. Entrambi raccontati. Senza sconti, senza giustificazioni sociopolitiche o antropologiche. Due punti opposti che si delineano e si contrappongono. Ridotti, alla fine, a due sguardi. Anche quando Sara vacilla, sotto la pressione costante della prigionia, non c'è giudizio. Il regista accetta il lento piegarsi e accettare in modo passivo il cambiamento di Sara. Il suo avvicinarsi alla donna che ha di fronte aiutandola nelle faccende, prima, condividendone, poi,

il credo religioso. Non sono motivo di critica. Semplicemente un modo di agire di un essere umano messo in una condizione di estrema difficoltà. Sara accetta con resilienza la situazione, come Stefano Cucchi in *Sulla mia pelle*. Cremonini analizza, quasi sembra voglia mettere alla prova i suoi personaggi. Capire cosa scatta ad un certo punto, quando le privazioni sono e diventano molte. E tutto intorno non c'è altro che ostilità. A Cremonini interessa capire come gli uomini resistono. Come trovano un modo per non fermarsi. Per non soccombere del tutto. È un'umanità messa alla prova, l'oggetto delle storie di Cremonini cui fa da contorno (e da strumento di oppressione) la disumanità cieca e inarrestabile di chi si trova lì vicino. E, indifferente, assiste. Il punto di contatto con *Sulla mia pelle* sta nel cercare il punto di rottura dell'animo umano. La forza è tutto quello che mi resta, dice Sara ad un certo punto, giunta allo stremo. Che ha visto morire la guida della troupe e le torture subite dal giornalista suo amico. C'è una chiara esposizione del vissuto di Nur e ci sono molti accenni a quello di Sara, ma l'intento dell'autore è quello di calare lo spettatore nello stesso stato di angoscia polisensoriale che ricorda un po' *Garage Olimpo* e un po' *Private* (di cui Cremonini è stato cosceneggiatore).

È dato allo spettatore il compito di desumere, di farsi un'idea. Scegliere quale delle due verità scegliere, perché il regista non fornisce interpretazioni. Ciò che resta è un approccio radicale ad una vicenda contemporanea, un'esposizione di due scelte di vita diametralmente opposte, e di due modi antitetici di concepire anche il femminile. Con uno stile frammentario ed essenziale, rigoroso e concentrato Alessio Cremonini continua il suo viaggio per comprendere il contemporaneo, iniziato con *Border*, ambientato nella Siria del conflitto, e il doloroso *Sulla mia pelle* che raccontava il caso Cucchi.

Ogni personaggio mantiene la propria dignità, anche con chi in qualsiasi altro film avrebbe impersonato il cattivo. Cosa che Cremonini dimostra trovando sempre una distanza giusta dai personaggi.

*Profeti* sembra non arrivare mai a una meta definita. Perché essendo questa la storia di un lento evolversi di un rapporto tra due donne, che vivono confinate, non avrebbe senso trovare un punto d'incontro, fare ciò non corrisponderebbe alla realtà. I due mondi proposti dalle donne non si concilieranno mai. Possono dialogare, ma mai fondersi insieme. Anche per questo il finale resta sospeso, limitandosi ad accennare un evento che sposterà altrove la storia, quella di Sara, liberata ad un certo punto dai marines. Questo finale aperto – non sappiamo che cosa e come vivrà Sara questo incontro-scontro – spinge lo spettatore a riflettere su questa visione non consolatoria, ma veritiera.

Claudio Cherin

## Anni Cinquanta: l'età d'oro della fantascienza

#Prima parte



Demetrio Nunnari

Da oriente a occidente, dai *Veda* al *Popol Vuh*, i testi sacri delle antiche religioni narrano di un tempo lontano in cui gli Dei portarono la vita sulla Terra. Poi, per il dominio del pianeta, ingaggiarono coi demoni epiche battaglie a bordo di strani carri fiammeggianti, armati di daghe infuocate. Che si tratti di figurazioni simboliche di remote epopee distorte dallo specchio deformante della

pareidolia, per millenni l'uomo vi ha creduto, voglioso di sottrarsi alla sua solitudine, e impaziente di abbracciare i fratelli del cosmo. Così, la proto ufologia, nata intorno alla metà del secolo scorso, è certa che in passato razze aliene abbiano fatto visita agli umani, talvolta annientandoli per via della loro stoltezza, talaltra donando loro conoscenze tecnologiche inspiegabili a tutt'oggi.

Mohenjo-Daro, sulle rive dell'Indo, ci dice – coi suoi resti vetrificati – di un calore immane e una fine repentina. Un'esplosione nucleare datata 3000 avanti Cristo. I nazisti cercano invece in Tibet le fonti sui sistemi propulsivi dei *Vimana*, e in guerra usano per primi il temibile *Vi*. Solo in epoca recente il dipinto più celebre sul piano di una paventata lettura ufologica incontra la sua corretta interpretazione. Nella *Madonna con Bambino e San Giovannino* (1450, di attribuzione incerta; Firenze – Palazzo Vecchio) si nota in alto a destra, alle spalle della Santa Madre, un oggetto volante

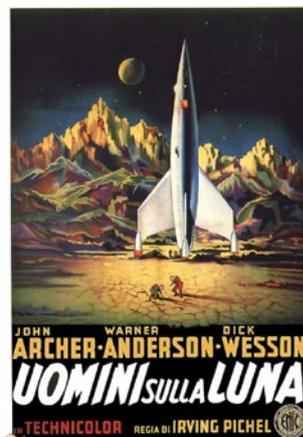


"Madonna con Bambino e San Giovannino" [1450; Palazzo Vecchio - Firenze]

di forma lenticolare osservato a distanza da un pastore col suo cane. Si tratta di una "nube luminosa", consuetudine pittorica assai diffusa nel XV secolo per rendere l'idea di un'apparizione angelica. Tutto nella norma, dunque. Eppure, la convinzione entusiastica che "la fuori" possa esservi qualcuno si muta in ansia negli anni della Guerra Fredda, con le due superpotenze mondiali che si guardano in cagnesco, e sospettano che l'una o l'altra possa avere attinto a qualche prodigiosa tecnologia. Evento cruciale è, in tal senso, l'incidente occorso in un ranch a nord di Roswell (New Mexico) nel '47. Un velivolo non meglio identificato si schianta al suolo e subito l'esercito ne

va al recupero. Una urgenza singolare per un pallone-sonda. Ma si vocifera pure del modulo-spia di un progetto segreto o, forse, un aeromobile alieno. Da quel momento, il cinema statunitense riscopre nella fantascienza – nata ad inizio secolo con Georges Méliès - il filone aurifero più ricco dell'intero decennio a venire. *Uomini sulla luna* (1950) di Pichel è il titolo che segna l'inizio della maturità del ritrovato genere adesso così in voga. Girato in *technicolor*, con un Oscar all'attivo per i migliori effetti speciali, invero non mostra nell'intreccio nulla che sia degno di nota. Un ambizioso generale predispone un viaggio sulla luna, convinto che chi conquisterà il satellite governerà il mondo, che mai potrà difendersi da un attacco sferrato dallo spazio. Durante la missione, il suolo selenita rivela la probabile presenza di depositi di uranio. Ma soprattutto, la fase del rientro è minata da varie traversie; dallo spreco di prezioso propellente alla mancata velocità di fuga, al peso eccessivo della navicella. Tutto, però, alla fine volge al meglio. Il film è più un'opera di formazione, che descrive l'evolversi dei nuovi studi sulla missilistica e la difficoltà di applicarne le conquiste allo scandaglio del sistema solare. Ha però il merito, seppur con malcelata inquietudine, di anticipare di un ventennio il vero allunaggio di Aldrin ed Armstrong. Il taglio documentaristico della fantascienza sfuma però poco alla volta, e ne colora il racconto a tinte fosche.

In *Ultimatum alla terra* ('51) di Robert Wise, un disco volante plana sul centro di Washington. Ne vien fuori l'alieno Klaatu con un dono per il Presidente. Frainteso il suo gesto, un cecchino lo ferisce, provocando la reazione del robot Gort che annienta col suo laser tutto l'armamentario dell'esercito presente. Curato in ospedale, Klaatu fugge, e col nome di Carpenter stringe amicizia – in casa d'una affittacamere – con Helen e il figlioletto Bobby. Da qui, porta un messaggio ai notabili del mondo: con la scoperta dell'atomica i terrestri sono adesso una minaccia per la pace universale, e la Confederazione Galattica vuole eliminarli. Ma il pretendente di Helen tradisce l'uomo



che stavolta viene ucciso. Gort, entrato in "modalità distruzione" ma fermato per tempo da Helen, recupera il corpo del padrone ridonandogli la vita. E prima di partire col suo disco, l'alieno rivolge il suo ultimatum al pianeta. Molti hanno visto in Klaatu una figura cristologica di fatto mai smentita dagli autori del film. Sceso dal

cielo a portare la pace, confuso fra la gente, tradito, ucciso e poi resuscitato. In ogni caso, è palese il monito contro il nucleare che serve "a mille cose, e non solo a far la guerra". Trascorso quasi un decennio, il bagliore abbacinante delle ecatombi di Hiroshima e Nagasaki è ben vivo nella memoria collettiva. Col suo *Godzilla* ('54) Hishirō Honda inaugura il redditizio "cinema dei mostri". Alcune navi pescherecce affondano al largo delle coste del Giappone. Si pensa dapprima a una qualche attività vulcanica o, peggio, al gesto criminoso di un governo nemico. Ma la verità vien fuori presto. Il responsabile è Godzilla, sauro gigantesco di una specie scampata all'estinzione e che vive abitualmente in fondo al mare. Esposto alle radiazioni di certi esperimenti nucleari, Godzilla ha una forza spropositata e, come drago moderno, sprigiona dalle fauci un raggio inceneritore. Ogni offensiva è impotente su di lui, e il mostro riduce Tokyo ad un cumulo di macerie. Ma un abile scienziato testa su di lui l'Oxygen Destroyer, micidiale ordigno di sua creazione, capace di sciogliere qualsiasi essere vivente. Così, in uno scontro subacqueo lo studioso uccide la bestia, lasciandosi però morire anch'egli, e portando con sé il suo segreto. Gli sciocchi umani non sono ancora pronti per quell'arma. Ne farebbero di certo un uso infausto, schiavi eterni delle loro mire scellerate. Del resto, è accaduto appena "ieri".

Demetrio Nunnari

## Proust e il cinema. Le intermittenze del cuore e il montaggio



Fabio Massimo Penna

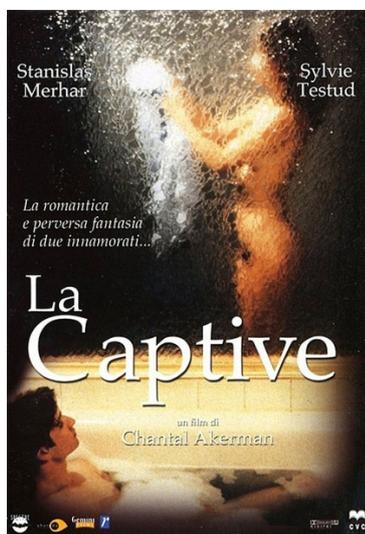
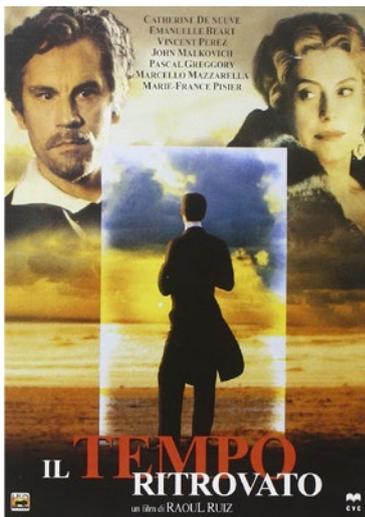
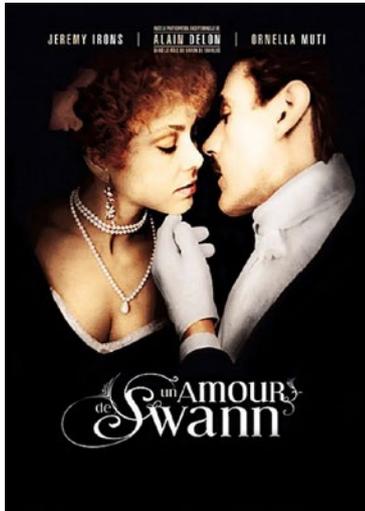
Marcel Proust, nato nel 1871 e morto nel 1922, vive in presa diretta la nascita (nel 1895) e lo sviluppo dell'arte cinematografica. Non appare così strano che lo scrittore parigino mostri una sensibilità filmica nella stesura del

esprimono il recupero, insieme agli avvenimenti del passato, delle sensazioni ed emozioni a essi collegate. Nelle famose pagine dedicate alle *madeleine*, oltre al ricordo dei pezzettini di biscotto panciuto immersi nella tisana offerta dalla zia Leonie, riaffiorano gli stati d'animo dello scrittore nell'istante in cui assapora il delizioso pasticcino: "In quel giorno d'inverno, sua madre, gli ha preparato una tazza di tè, in cui egli immerge dei pezzetti di

romanzo - capolavoro della sua vita *Alla ricerca del tempo perduto*, uscito in sette volumi tra il 1913 e il 1927. Nella prima occasione in cui si verifica la "memoria involontaria" nella vita del protagonista del romanzo, Proust ricorre a una sequenza decisamente cinematografica per descrivere cosa accade nella mente del suo giovane eroe. Come sottolinea Giacomo Debenedetti: "Ma una sera, verso il crepuscolo, passa davanti ai campanili di un villaggio prossimo a quello dove trascorre le sue vacanze estive (...) A un tratto, quei campanili, quei campanili mobili all'orizzonte, a mano a mano che la carrozza procede, gli si aprono come una scorza, gli rivelano la loro essenza segreta e perenne" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1971). Il giovane, guardando dal finestrino della carrozza, vede i campanili scorrere davanti ai suoi occhi come nella carrellata laterale di un film. Questa sequenza cinematografica gli permette di avvertire la possibilità di ritrovare attraverso la memoria l'essenza di quei campanili e restituirla sulla pagina. Finalmente il protagonista dell'opera proustiana ha compreso la fondatezza della propria vocazione letteraria.

Il procedimento è il seguente: una sensazione percepita nel momento presente, in questo caso la mobilità dei campanili, viene sostituita da una percezione ricevuta in epoca passata e, infine, le due percezioni si sovrappongono arrivando a un'inedita unione spazio - temporale.

Queste *intermittenze del cuore*



madeleine. E' lo stesso sapore che egli gustava da ragazzo, nel paese delle vacanze, quando una vecchia zia un po' inferma gli offriva, dopo averli immersi in una sua tisana, dei pezzetti, anche allora, di *madeleine*" (Giacomo Debenedetti, op. cit.). Ecco che un periodo di vita trascorsa che sembrava essersi definitivamente perso nei meandri della memoria riaffiora alla coscienza portando con sé l'insieme di sentimenti ed emozioni che il protagonista provava quando era più giovane. In un altro passo, per descrivere una persona che ai suoi occhi sembra, man mano che la conosce, perdere le proprie attrattive per rivelarsi un essere banale e insulso ricorre all'immagine di un metallo immerso in un solvente che perde così le sue proprietà. Come dimostrano questi esempi, Proust nel descrivere le sue impressioni ricorre alla concretezza delle immagini filmiche.

D'altronde ad avvicinare la scrittura di Proust alla tecnica cinematografica è "la moderna continuità discontinua del tempo nella narrazione" (Keith Cohen, *Cinema e narrativa*, Eri, Torino, 1982). La capacità dello scrittore francese di fondere passato e presente trova il suo corrispettivo nella possibilità del cinema di interrompere il periodo di tempo che si sta mostrando sullo schermo e, con uno stacco o una dissolvenza incrociata, fare un salto indietro nel tempo (o anche in avanti). Unendo due pezzi di pellicola si può contrarre o dilatare il tempo. Nonostante queste affinità tra il romanzo



Marcel Proust (1871 - 1922)

proustiano e l'arte filmica, la rappresentazione del recupero di stati interiori passati descritta nella *Recherche* diviene complicata da mostrare con un mezzo espressivo quale il cinema fondato sulla concretezza delle immagini. La macchina da presa riprende persone ed oggetti nel loro aspetto materiale, tangibile. Rendere sullo schermo il riappropriarsi del tempo passato con le connesse emozioni che permea *Alla ricerca del tempo perduto* appare impresa difficoltosa. Alcuni registi, però, non si sono spaventati di fronte a un impegno così complesso e hanno affrontato l'opera del grande scrittore francese tentando di tradurla in immagini.

Nel 1983 il regista tedesco Volker Schlöndorff con *Un amore di Swann* si cimenta con il primo volume della *Recherche* raccontando il tormentato amore del nobile Swann per la cocotte Odette. Pellicola di algida eleganza, *Un amore di Swann* descrive lo scontro sociale tra la borghesia e la nobiltà nella Francia di fine Ottocento. Seppur diretto con maestria da Schlöndorff il film non riesce a superare le difficoltà tecniche nella resa del sofferto clima psicologico del capolavoro proustiano. Altrettanto arduo è lo sforzo con il quale il cileno Raúl Ruiz cerca di portare sul grande schermo la seconda parte della *Recherche* con la pellicola *Il tempo ritrovato* (1999). Ruiz rende la raffinata cifra dello stile letterario di Proust pur non riuscendo a catturare lo spirito dello scrittore francese. *Il tempo ritrovato* si risolve in un'opera di barocca, perfezione incapace, però, di restituire l'analisi dei sentimenti e dei ricordi che permea il romanzo di Proust. Nel 2000 la regista belga Chantal Akerman si ispira liberamente ad *Alla ricerca del tempo perduto* per il suo *La captive - La prigioniera*, film che narra il lento svanire dell'amore in una coppia nella quale lei ama la libertà mentre lui è ossessionato dal controllo e dal possesso.

Fabio Massimo Penna

Fumetti e Giochi di Ruolo

## Quando il lupo arriva



Nicola Santagostino

Fin dai tempi più antichi l'essere umano ha sempre ricercato all'interno del mondo naturale figure che rappresentassero in maniera simbolica vizi e virtù della specie umana, da sempre l'unico animale che non si è mai sentito a suo posto all'interno dello spietato mondo delle leggi naturali.

La natura è infatti lo scenario migliore per rappresentare tutte le caratteristiche di una specie come la nostra senza però i compromessi che la vita all'interno della società, per citare Freud ne "Il Disagio della Civiltà" ci impone, e così nei miti e nelle fiabe possiamo assistere a volpi truffaldine e maliziose, scorpioni che si lasciano affogare pur di seguire la propria più intima essenza e così via, in un seraglio di storie dove i vizi privati e le pubbliche virtù si possono esprimere al meglio senza nessuna necessità di moderazione.

In tutto questo però una figura svetta avvolta in un mantello di pericolo e mistero, indiscusso avversario di alcune tre la più famose fiabe e sempre visto come minaccia non tanto da contrastare quanto da temere: Il Grande Lupo Cattivo.

Il Grande Lupo Cattivo ha però le sue radici in una storia ben più antica e, molto probabilmente, le origini di questa figura affondano nel passato più remoto della specie umana, un passato dove il fascino di questo predatore, che si muoveva in branchi, ricordava ai nostri antenati una tribù di esseri simili a loro ma allo stesso tempo molto più in contatto con la natura madre e matrigna da cui dovevano difendersi.

E infatti il Grande Lupo Cattivo non è un individuo singolo e solitario al pari delle più antiche divinità umane, la forma più archetipica di tutto quello che si rispettava e temeva in quelli che, probabilmente, reputavamo nostri pari e che, in maniera speculare alla nostra, pur avendo una società vivevano all'interno di un mondo che per noi era totalmente ostile.

Il Grande Lupo divenne così nelle antiche tradizioni un essere a cui aspirare, l'incarnazione di una forza della natura selvaggia e indomabile, il custode che difendeva i confini tra il nostro mondo e il mondo al di fuori di noi, un guardiano che predava i deboli e gli stolti e la cui potenza era una qualità non umana da ammirare.

Il Grande Lupo non punisce regole infrante e non giudica i peccati, semplicemente è la natura che viene a strapparti via tutto quello che hai perché non sei stato in grado di proteggerlo, non è una

sentenza di morte per delle colpe decise dalle leggi umane, è la conseguenza della tua mancanza di attenzione rispetto a forze antiche e primordiali a cui hai deciso di non portare rispetto.

Il Grande Lupo è la tempesta che soffia e spazza via la casa di paglia e quella di legno di due dei Tre Porcellini, ma capitola contro i solidi mattoni del terzo, è il mutaforma che Cappuccetto Rosso indirizza a casa della Nonnina perché ha preferito non seguire i consigli della Mamma, è il predatore che divorava Pierino quando nessuno crede più alle sue parole perché invece di rispettare il suo ruolo di vedetta ha preferito per più notti le burla.

Nessuna punizione, nessuna inutile crudeltà umana, solo il freddo e spietato intervento di una forza della natura verso cui non si è portato il dovuto timore reverenziale.

E la reale natura del Grande Lupo, a cui abbiamo con gli anni aggiunto il titolo di Cattivo, si può evincere proprio dalle caratteristiche che dimostra in queste fiabe e che ben poco hanno a che a vedere con l'animale da cui deriva: capacità di mutare forma, soffio intenso come quello di una tempesta, silenzioso come un'ombra e spesso incapace di essere fermato se non seguendo regole particolari, come farà, ad esempio, il Boscaiolo di Cappuccetto Rosso che lo potrà solo intrappolare in fondo al fiume dopo aver svuotato il suo stomaco dalle sue prede e averlo riempito di sassi.

Il Grande Lupo, come ci insegna la famosa favola di Esopo, non è domabile o addomesticabile, non si piega alla catena del padrone come il cane per avere un pasto caldo, non si preoccupa della nostra superba convinzione di essere i padroni del creato ma si muove nel *limen* tra la civiltà e la selva apparendo per ricordarci che la nostra spocchia e tracotanza hanno sempre un dazio da pagare.

Perché una sola regola esiste nella natura da cui proveniamo e di cui ci piace pensare di non farne parte,

una regola ben chiara a cui ci piace non pensare perché andrebbe a demolire qualsiasi forma di etica a cui ci aggrappiamo per vivere insieme agli altri: o mangi o muori.

Una regola che nel mondo naturale fa sì che chiunque, che sia preda o predatore, affini le proprie qualità, sviluppi al meglio i propri talenti e sia sempre pronto ad ogni evenienza,

perché gli occhi e le orecchie del Grande Lupo sono per vedere e sentire meglio e la sua bocca, irta di zanne, è fatta per mangiare meglio.

E così quando il Grande Lupo arriva solo chi è pronto sopravvive mentre paglia e legno mostrano la loro effimera forza. Invece la nostra leggerezza fa sì che invitiamo in una casetta nel bosco, sempre stata sicura fino a quel momento, la morte stessa. Così che poi chiunque, la nostra famiglia inclusa, può lasciarci soli non credendo più alle nostre parole perché abbiamo abusato della fiducia che ci era stata concessa. E solo un possente Boscaiolo, un umano che vive a sua volta nel confine tra selva e civiltà e ne conosce le regole, o un previdente Porcellino, che addirittura arriva a fare morire il Grande Lupo cuocendolo in una zuppa e quindi uccidendolo secondo la regola del "o mangi o muori", riescono a tenere testa a questa forza poiché, a modo loro, le portano rispetto.

Non è quindi un caso se in progetti come il comic americano della Vertigo Fables, dove le fiabe esuli dai loro mondi vivono sotto copertura in una quartiere di New York soprannominato Fabletown, sia proprio Bigby (Big Bad Wolf) a fungere da forza di polizia e controllo o se nel più recente film "Il Gatto con gli Stivali 2 - L'ultimo Desiderio" di Joel Crawford, a fungere da incarnazione stessa della morte che vuole prendere il protagonista sia sempre il Grande Lupo Cattivo.

E se l'essere umano può sembrare spesso solo una potenziale preda in queste storie, un destino ben diverso aspetta a coloro che, per i più svariati motivi, riescono a vivere a propria volta in quel *limen* misterioso tra i due mondi, attingendo al potere primitivo di questo sacro e possente animale. Ma questa è una storia che richiede il tempo di attesa di una Luna Nuova. O forse di una Luna Piena.

Nicola Santagostino



Cappuccetto Rosso e il Grande Lupo Cattivo



il Grande Lupo Cattivo, incarnazione della morte, de il Gatto con gli Stivali



"Bigby. il Grande Lupo Cattivo" di Fables

## Decision to leave. L'amore recondito secondo Park Chan-Wook



Gianmarco Cilento

“Si prende cura di noi attori, ci dà tutte le informazioni necessarie per girare bene una sequenza. Un onore lavorare con Park Chan-Wook”. Così Tang Wei, la bellissima protagonista di *Decision to leave* (어질 결심, 헤어

질 결심) parla del regista coreano, noto in occidente per capolavori come *Old boy* e *Mr. Vendetta*. Dopo aver perso un po' di smalto con il compiaciuto e gratuito *Mademoiselle*, Park ritorna in gran forma con questo thriller malinconicamente sentimentale, quasi lirico, puntiglioso ed eccezionale, triste e pieno di dolcezza. La storia è quella di un detective di polizia, Jang Hae-Joon (Park Hae-il), sofferente di insonnia, che indaga sul presunto omicidio di un uomo morto per essere caduto mentre scalava una montagna. La persona più sospetta è proprio sua moglie, l'affascinante Seo-Rae, cinese che non parla correttamente in coreano e che si guadagna da vivere come badante. Hae-Joon ne subirà inevitabilmente il fascino. Tra i due nasce una sorta di relazione quasi platonica, i cui sprazzi di tenerezza sono pochi ma tutti di grande silente intensità. Seo-Rae viene rilasciata poco tempo dopo, ma un altro improvviso avvenimento è destinato a fare riavvicinare il detective e la donna. Anche il nuovo marito della donna muore in circostanze misteriose. Hae-Joon si troverà di fronte a un bivio; continuare a difenderla o indagare categoricamente senza sentimento su di lei?

Nei suoi 138 minuti *Decision to leave* parla di due opposti, entrambi con i loro problemi e le loro fragilità, vittime di una contemporaneità cinica e meccanica in cui ognuno può difendersi anche esageratamente, a discapito degli altri. Ma quasi giocando con la costruzione dei personaggi come fosse un palindromo, il regista li rende entrambi seduttori e vittime. A seconda della prospettiva. Grazie a un sofisticato uso della narrazione a più strati, il film di Park Chan-Wook, giustamente premiato a Cannes per la Migliore Regia, è un denso romanzo poliziesco e romantico. Molti si sono chiesti se intenzionalmente il regista si fosse ispirato a *La donna che visse due volte* di Hitchcock, ma Park ha negato l'omaggio. Per la verità già a Cannes qualcuno si è domandato se un altro film abbia ispirato il regista, ovvero il giapponese *Una moglie confessa* (*Tsuma wa kokuhaku suru*, 1961) diretto da Yasuzo Masumura. E magari involontariamente, il film di Park Chan-Wook riprende dal capolavoro di Hitchcock il meccanismo per cui il personaggio femminile è, al di là della già citata ambivalenza, il motore dell'enigma. Altra raffinata e colta citazione è l'utilizzo di un brano di Gustav Mahler, presente già in *Morte a Venezia* di Luchino Visconti. Da anni il regista ha dichiarato che proprio il maestro del brivido e il regista milanese sono stati i suoi due maestri e ha spiegato

anche l'utilizzo del brano in questione, “la cruciale scena durava tredici minuti e questo brano di Mahler calzava alla perfezione. Adoro la musica classica, ma era già stato usato in *Morte a Venezia* e non volevo copiarlo. Non riuscendo a trovare niente per rimpiazzarlo, alla fine mi sono detto: perché non posso usare questa sinfonia proprio come ha fatto Visconti?”.

Pur essendo un thriller, il film è, come già detto, sentimentale. Insomma, è una storia d'amore. Park Hae-il e Tang Wei formano insieme una coppia perfetta, e si spera di poterli rivedere assieme in un'altra futura produzione. Molta critica si è ovviamente chiesta quanto dei suoi sentimenti personali il regista abbia inserito nel film, quanto provi emozione per rappresentare una storia d'amore così avvincente, e Park ha risposto “non so fino a che punto i miei pensieri traspiano in questo film. L'amore dal mio punto di vista è la relazione tra due persone, di conseguenza le persone mostrano cosa sono davvero attraverso



l'amore. La reale natura di un essere umano esce fuori nell'amore”. Ma al di là di questa probabile riservatezza, un grande regista è anche quello che sa far essere gli attori sé stessi nel film. Non dimentichiamoci che la recitazione è anche un gioco, *a play*, e sarebbe disumano non vedere un attore riuscire a mettere del suo durante la lunga lavorazione di una pellicola. Ma Tang Wei, dichiarando “il personaggio del film mi è molto vicino, e per questo ho avuto molta libertà, molto spazio. Un personaggio del genere devi prenderlo con il cuore”, ha confessato l'aspetto liberale del regista sul lavoro. Non si infastidiscono quindi i fan del regista che lo vogliono come l'Hitchcock coreano; il regista inglese trattava gli attori “come bestiame”, e non è assolutamente il caso di Park Chan-Wook.



Tornando sul versante tecnico, il film è soprattutto una tappa di maturazione per il regista coreano. La cura ossessiva dei dettagli e della ripresa filmica motiva ancora di più lo spettatore a una seconda visione. Non è, ovviamente, soltanto il cast artistico a fare la sublime bellezza di questo lungometraggio; ottimi comprimari li troviamo anche nel cast tecnico; la bella fotografia di Kim Ji-yong ha due tonalità prevalenti, il verde e il blu. Park ha spiegato che questi due colori dominanti si riferiscono rispettivamente alla foresta e al mare, e a questo proposito è giusto sottolineare quanto la figurazione della natura nel cinema coreano sia ricorrente e usata con estrema efficacia visiva. Belle, dinamiche e vellutate anche le musiche di Jo Yeong-wook e l'elegantissima scenografia di Ryu Seong-ye.

Non si può ovviamente non parlare del découpage parkwookiano, che ci auguriamo un giorno entri di diritto nei manuali di storia della tecnica cinematografica; eccezionale l'uso delle riprese aeree e della camera mobile, specialmente nelle (poche) sequenze d'azione. E questa è un'altra qualità del film; essere un thriller poliziesco con un'azione che ha un'importanza non proprio rilevante. Al regista quello che interessa è la figurazione emozionale, evitando cliché e schemi prefabbricati. Tra i più occidentali cineasti coreani, Park Chan-Wook sa giocare bene con la drammaturgia della suspense e la sua complessità, specialmente nelle ultime scene, immensamente struggenti nelle quali condividiamo l'ansia e il dolore dell'ispettore Hae-Joon, che alla ricerca della sua amata Seo-Rae, vaga urlando il suo nome con straziante spaesamento. Un'autentica lezione di cinema. E con il premio alla regia abbiamo scoperto una cosa; che ogni tanto a Cannes la meritocrazia esiste.

Gianmarco Cilento

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #6

## Il personaggio del mese: Dario Argento



Barbara Taglioni

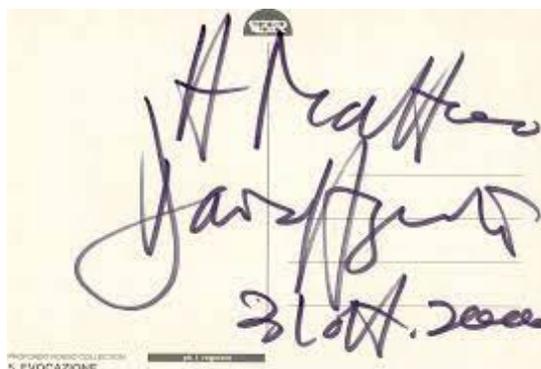
Un uomo dai toni pacati e i modi gentili traditi dall'intensità invalicabile di uno sguardo penetrante e buio che intimorisce, respinge e attrae come tutto ciò che è oscuro e misterioso e che rappresenta la porta di accesso a un mondo tenebroso, pieno di ribellioni e di paure.

Dario Argento è uno dei registi (e non solo) italiani più famosi e apprezzati al mondo per i suoi film horror. Due figlie: Fiore, nata nel 1970, dal matrimonio con Marisa Casale durato dal 1966 al 1972 e Asia, nata nel 1975, dalla relazione con l'attrice fiorentina Daria Nicolodi, recentemente scomparsa. C'è chi lo chiama Maestro, chi lo considera originale, chi geniale, chi persino un po' pazzo o non propriamente simpatico. Tra le tante inquietudini che lo animano e lo ispirano, la mancanza di ironia è quella che lo spaventa più di ogni altra. Della paura che suscitano i suoi film dice: *Piace alla gente perché è piena di vita, entusiasmante, mostra il brutto ma anche il bello dell'esistenza.* Un talento immenso che considera la notte la parentesi più creativa della giornata: *è il momento dei sogni, degli incubi, dei ricordi che si mischiano ad altri ricordi trascinandoti in vicende incredibili, bizzarre, stupende e sconvolgenti.* Con le sue pellicole ha ispirato intere generazioni, italiane ed estere con capolavori come *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Profondo Rosso*, con la celeberrima colonna sonora dei Goblin, e *Suspiria*, per citarne solo alcuni, nei quali ha saputo magistralmente elaborare meccanismi di suspense e terrore. Ha compiuto 82 anni qualche mese fa e la sua vita non è stata semplice soprattutto agli inizi. Nasce a Roma in una famiglia movimentata e vive un'infanzia faticosa e isolata e una relazione difficile con la figura paterna. Fuggerà a quindici anni da casa vivendo di espedienti. Un carattere chiuso, terrorizzato da corridoi, finestre e scale. Un tentativo di suicidio quando girava *Suspiria*, esperienze di droga, amori particolari e addirittura il carcere nel 1985. Ha vissuto lunghissimi periodi della sua esistenza in alberghi, che giudica luoghi di solitudine, impersonali, perfetti per concentrarsi, che non ti appartengono, esattamente come tu non appartieni a loro. Come lui stesso racconta, ha avuto momenti in cui si è sentito svuotato, spossato, senza la voglia di andare avanti. Un carattere cupamente complesso, da sempre voglioso di suscitare il terrore nello spettatore, che viene portato con sapiente maestria attraverso atmosfere inquietanti. Dario Argento è un uomo che ha scelto di dialogare con la sua *metà oscura*, di indagare il proprio inconscio, spalancando la porta su un mondo di fantasmi, di mostri, di visioni livide che per lui sono bellissime. La



Dario Argento (1940)

sua scrittura cinematografica è automatica, proviene dall'inconscio. Egli afferma di scrivere a una velocità incredibile, come un fiume in piena, di vedere i personaggi come in un piccolo schermo, che agiscono davanti ai suoi occhi e che non gli resta quindi che mettere nero su bianco quello che vede. Osservando un suo



campione di scrittura risalente al 31 ottobre 2000, siamo immediatamente colpiti dalla disarmonia del Gesto Grafico, dall'angolosità delle forme e dall'agitazione del movimento che lega, intrica, taglia, aggredisce, tormentando le lettere, senza soluzione di continuità, terminando con finali lanciate e acuminata. Sono presenti forti disuguaglianze di dimensione e di direzione, *ovoidi e triangoli*, questi ultimi detti in grafologia anche *lame di coltello*, che enfatizzano l'assertività e sottolineano un carattere complicato e non propriamente morbido e trasparente. Non mancano incongruenti *gonfiezze* e inanellamenti che lasciano emergere una mancanza di misura, una scarsa capacità di adattamento, che ci parlano di irritabilità, suscettibilità, disagi profondi, orgoglio e

desiderio di piacere come rivalsa su un passato difficile. E' una scrittura che appartiene, nonostante la calma apparente della facciata, a una persona piena di un'energia mal gestita, che ha bisogno di esprimersi, di esternarsi, di mostrarsi, trovando attraverso la creatività e l'immaginazione (*proteiforme, ovali aperti in alto e ricombinazioni nei legamenti*), anche soluzioni personalissime, utili a cercare di mettere ordine al proprio tumulto interiore. L'affettività è un tasto dolente e delicato e potremmo definirla più passionale, istintiva, poco sfumata e forse egoistica, che dolce e sentimentale. Il ricordo di torti subiti, presunti o reali, genera amarezza e tensioni costanti, che ostacolano lo sviluppo di relazioni personali serene. Un uomo ingegnoso (*ricombinazioni e personalizzazioni*), ideologicamente tenace (*parallelismi delle aste*) permaloso e suscettibile (*ovalini angolosi sia alla base che in alto*), ansioso e torioso, ambizioso e a volte arrogante (*tratti iniziali sopraelevati*) pervaso da un confuso tormento che genera forti e costanti conflitti. Interessante notare come il regista personalizzi la propria Firma, inventandosi nel collegamento tra nome e cognome, al di là del modello, allunghi inferiori che ricordano *pugnalate* verso se stesso, esternando sensi di colpa, di tensione e di rivincita probabilmente irrisolti. Il suo è un io ipertrofico che ha bisogno di territori immaginari allargati ma che, nonostante le aperture verso gli altri e la capacità di attirare l'attenzione, conserva sentimenti di introversione molto accentuati e una tranquillità mai trovata e forse mai neppure troppo ricercata.

Barbara Taglioni

## Lettera autografa di Leopardi acquisita dalla Biblioteca Nazionale di Napoli. Caro Peppino...



Francesca Palareti

Un nuovo prezioso documento va ad arricchire il Fondo Leopardiano della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, che custodisce in originale l'opera del poeta di Recanati ed oltre il 90% della corrispondenza con parenti ed amici.

La biblioteca ha di recente acquisito una lettera autografa indirizzata al cugino, il marchese Giuseppe Melchiorri, figlio di Ferdinanda, sorella del padre Monaldo, consentendone la pubblica consultazione.

Una volta accertata la paternità, il Ministero della Cultura, tramite la Direzione generale Biblioteche e diritto d'autore, ha esercitato il diritto di prelazione sulla compravendita, assicurandosi l'autografo ed impedendo che venisse venduto a privati<sup>1</sup>.

Riveste particolare interesse documentale perché appartiene alle missive dal tono più intimo scambiate tra Leopardi ed i suoi familiari, in particolare i fratelli Carlo e Paolina, e gli amici più stretti (Pietro Brighenti, Pietro Giordani). Il poeta e il cugino erano quasi coetanei (il primo era nato nel giugno 1798, il secondo nel marzo 1796) e dividevano l'amore per gli studi filologici, la letteratura e l'antichità classica. Animato da un forte desiderio di emergere in campo culturale, Melchiorri predilesse studi e ricerche di archeologia e storia romana, che gli fruttarono la nomina a socio dell'Accademia Romana e l'ingresso nella magistratura capitolina. La lettera, partita da Recanati il 29 agosto 1823 per raggiungere il nobile cugino residente nella capitale, fu spedita subito dopo il primo soggiorno romano. Nell'autunno del 1822, infatti, ottenne dai genitori il permesso di recarsi a Roma, dove rimase dal novembre 1822 all'aprile dell'anno successivo, ospite dello zio materno, Carlo Antici. Al poeta Roma apparve "squallida" e "modesta" rispetto all'idea che si era fatto studiando i grandi autori classici. Lo colpirono la corruzione della Curia e l'alto numero di prostitute, constatazione amara che lo spinse ad abbandonare l'immagine idealizzata della donna, come scrisse in una lettera al fratello Carlo del 6 dicembre. Rimase, invece, entusiasta della tomba di Torquato Tasso, al quale si sentiva accomunato dall'innata infelicità e che rese protagonista di una delle sue "Operette morali". Dal canto suo, Melchiorri cercò di introdurre il cugino nei salotti romani e gli aprì la cerchia dei frequentatori suoi e di casa Antici.

Leopardi ne aveva delineato un ritratto affettuoso in una lettera al padre Monaldo, risalente al 29 novembre 1822 durante il suo primo soggiorno a Roma:

*Veramente non è un cattivo giovane, anzi è più di tre volte buono, e smanosamente infatuato della letteratura assai più di quello che sia mai stato io medesimo.*

Il rapporto epistolare iniziò con la lettera di Melchiorri del 26 dicembre 1821 e durò circa dieci anni (1822-1832), intensificandosi tra il 1822 e il 1825. Con lui il poeta intrattenne una corrispondenza pervasa di accenti di affettività simili a quelli riservati al fratello Carlo. La lettera testimonia il loro forte legame, alimentato dalle frequenti visite del poeta, che determina una scrittura più spontanea e fluente, contraddistinta dai toni intimi riservati ai parenti e agli amici più cari. Si riscontra, inoltre, come anche nelle altre lettere indirizzate al cugino, la voglia di condividere dispiaceri e inquietudini, opinioni e giudizi, speranze e delusioni.

Già l'incipit con l'espressione "Caro Peppino" conferma come il linguaggio tra i due, inizialmente formale, fosse diventato sempre più con-



Lettera autografa di Giacomo Leopardi, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Napoli

fidenziale, segnale di un chiaro sviluppo del loro rapporto ormai divenuto quasi fraterno.

La missiva si apre con un riferimento allo screezio occorso tra Giuseppe Melchiorri e Pietro Visconti, con cui il poeta nel 1824 avrebbe fondato le *Memorie romane di antichità e belle arti*:

*L'interesse ch'io prendo alle cose vostre fa che molto mi dispiacciono i disgusti che avete avuti con Visconti. Non so che dire. Me ne dispiace anche per lui.*

Da tale evento trae spunto per una riflessione toccante sul valore dell'amicizia, sulla sua importanza e indissolubilità:

*Veramente le amicizie o non si dovrebbero mai stringere, o strette che fossero, non si dovrebbero mai rompere. Sono però ben certo e ben persuaso che la colpa in ciò non sia stata vostra.*

Il fatto che in quegli anni si fosse stabilita una corrispondenza stabile, continuativa e duratura con il cugino emerge anche dalle tematiche trattate, non solo afferenti alle vicende personali e ai problemi della vita quotidiana, ma anche al mondo dell'ispirazione, al metodo poetico, all'erudizione e agli aspetti filologici. Nella lettera,

infatti, vengono citati gli "stamponi" relativi al lavoro di Leopardi *Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio* e viene riportata la discussione tra

i due cugini sulla collezione dei classici latini edita a Torino tra il 1818 e il 1835, dal titolo *Collectio Latinorum scriptorum cum notis*. A proposito degli stamponi, il poeta ringrazia il cugino per la correzione delle prime bozze:

*Non finirei di ringraziarvi della cura e diligenza che per amor mio avete messa, come ben vedo, nella correzione delle prime prove.*

Ma, avendo apportato ulteriori modifiche, gli chiede di verificare con la sua consueta precisione la loro corretta trascrizione nelle seconde prove:

*Vi prego a compiere il favore che mi avete fatto, riscontrando colla vostra esattezza queste mie correzioni colle nuove prove...*

A chiusura della lettera, dopo essersi preoccupato di come far recapitare velocemente le bozze al Melchiorri residente a Roma, il poeta allude ad un evento riguardante il momento storico, esprimendo in modo accorato la convinzione che il cugino sia preso da altri pensieri collegati alla recente morte del Papa Pio VII, avvenuta il 20 agosto 1823, appena nove giorni prima della missiva, al Conclave e all'elezione del futuro Papa:

*Vi chiederei le nuove vostre e dei vostri studi, e qualche notizia letteraria. Ma son certo che adesso non pensate ad altro che ai funerali del Papa morto, al Conclave, al nuovo Papa, ec. ec. insomma non avete neppure un momento di pensare a me.*

Quindi si congeda affettuosamente, facendo trapelare ancora una volta l'intensità e la tenerezza del loro legame:

*E per questo non voglio dilungarmi di più, ed abbracciandovi di cuore, vi ripeto che sarò sempre e per sempre vostro, e vi saluto.*

La terminologia adottata, i temi affrontati e gli accenti familiari che animano questa missiva costituiscono un'ulteriore prova di come l'epistolario leopardiano si riveli di fondamentale importanza per la comprensione della personalità di Leopardi, svelando aspetti artistici, poetici e personali legati a specifici luoghi e avvenimenti storici. La città di Napoli si conferma scrupolosa custode della memoria del poeta di Recanati, che in questa città trascorse l'ultima parte della sua vita, impegnata in un costante lavoro di ricognizione della corrispondenza scambiata con letterati, familiari ed amici, che riveste particolare interesse bibliografico e storico. L'auspicio è che questa recentissima acquisizione divenga un'occasione per ricostruire e divulgare sempre di più la bellezza e la potenza del pensiero leopardiano, oltre che offrire l'opportunità di approfondire gli aspetti più intimi, spesso meno noti, del suo universo di emozioni e di ideali letterari.

Francesca Palareti

<sup>1</sup> È stato acquistato ripiegato nel primo volume dell'Epistolario edito da Le Monnier (Firenze, 1883), edizione in cui la lettera non risulta, quasi a riempire la lacuna. È inserita, invece, nell'edizione completa curata da Franco Brioschi e Patrizia Landi (Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, 2 v.)

## Un modo diverso per celebrare un centenario: Italo Calvino e lo sport



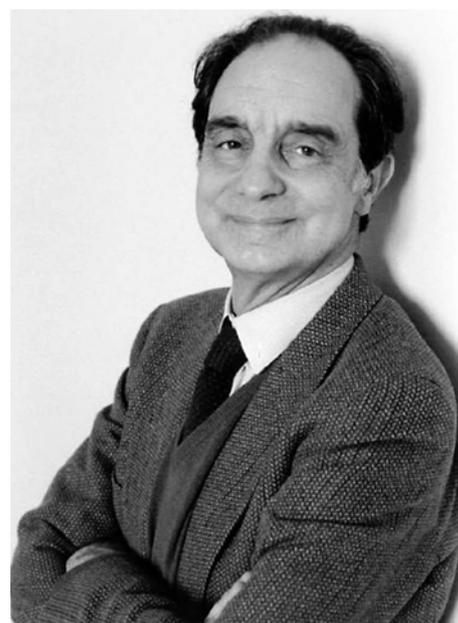
Maria Rosaria Perilli

“Io la partita l’ho vista di fuori. Certo anch’io avrei potuto comprare un biglietto all’ultimo momento, quando gli sfortunati bagarini facevano di tutto per dar via all’ultimo momento le loro rimanenze, ma ho preferito gustarmi l’atmosfera di festa per le strade, assaporare questa domenica di festa tanto diversa dalle altre”. A scrivere è Italo Calvino, uno dei narratori italiani più importanti del Novecento, i cui libri sono oggi materia di studio e il cui pensiero ha avuto un grande impatto su tutto il mondo della letteratura moderna e contemporanea. E siamo nel 1948, quando Calvino ebbe l’incarico di raccontare l’incontro Italia-Inghilterra e lo fece senza assistervi in un articolo intitolato “Una partita che non ho visto”, trovando il modo, tra l’altro assolutamente estroso, di scrivere il pezzo perché quando si ha una “penna felice” – e quella di Calvino era felicissima – si riesce a dire comunque. Italia-Inghilterra sarebbe stato il primo vero match dopo la Liberazione, una domenica pomeriggio di marzo allo stadio Comunale di Torino dove, però, Calvino non entrò mai. Troppo l’attrasse l’universo “fuori dallo stadio” e preferì dunque immergersi fra i tifosi e le bancarelle, girellare in quella zona cittadina piuttosto grigia diventata all’improvviso così colorata, l’aria di festa, i pullman e le auto che arrivavano, le bandiere. Fra qualche mese ricorrerà il centenario della nascita di questo grande autore (Santiago de Las Vegas de La Habana, 15 ottobre 1923 – Siena, 19 settembre 1985) famoso non solo in Italia ma anche all’estero per opere quali “Il sentiero dei nidi di ragno” che, pubblicato nel 1947 dalla casa editrice Einaudi, segna il suo decollo e a cui faranno seguito tantissimi altri testi, da “Le Cosmomiche” a “Il castello dei destini incrociati”, da “Le città invisibili” a “Palomar” a molti altri che sarebbe inutile citare in quanto conosciutissimi, fino all’ultimo, rimasto incompiuto: “Lezioni Americane”, una raccolta dei discorsi che Italo Calvino aveva preparato per sei conferenze da discutere ad Harvard l’autunno seguente. Purtroppo lo scrittore morì prima di incontrare i giovani universitari americani ma grazie a questa raccolta è riuscito a diffondere le sue “cinque proposte per il prossimo millennio”. Secondo Calvino la letteratura del ventunesimo secolo doveva essere leggera, rapida, esatta, visibile e molteplice. Anche coerente, però quest’ultima lezione riuscì, purtroppo, solo a progettarla, e il libro è stato pubblicato postumo nel 1988. Ecco, questo è l’artista famoso, studiato a scuola sin dalle medie con “Marcovaldo”, “Il visconte dimezzato” e “Il barone rampante” e pare strano associarlo allo sport,

a un “Calvino cronista” nonostante ebbe occasione di cimentarsi più volte sull’argomento (famoso il momento in cui, dalle colonne de “l’Unità”, polemizzò fortemente con il Vaticano sul tentativo di appropriarsi delle imprese ciclistiche di Bartali). Certo, ad alcuni potrebbe venire in mente il personaggio di uno degli incipit di “Se una notte d’inverno un viaggiatore”, impegnato a fare jogging per tenersi in forma, oppure l’elegante descrizione della sciatrice in “L’avventura di uno sciatore”, tratta da “Gli amori difficili”, una prosa leggiadrissima e dalle immagini nette, pronte a stamparsi nella mente del lettore, però nel 1948 siamo ancora lontani da detti lavori, e lo stesso nel 1952. Eh, sì, è proprio il 1952 l’anno in cui Calvino viene inviato a Helsinki per decisione di Palmiro Togliatti, o forse di Gian Carlo Pajetta, dirigente del PCI, o di Davide Lajolo, direttore de “l’Unità”, con l’idea di creare un originale abbinamento tra letteratura e sport. In effetti, la narrazione di Calvino in tale circostanza non è affatto giornalismo, oseremmo dire essere addirittura qualcosa di più, soprattutto di più profondo della cronaca. Calvino racconta che a Helsinki si muoveva con Paolo Morelli, cronista de “La Stampa” inviato alle Olimpiadi, miope ma acutissimo, e così lo ricorda: “Io gli descrivevo le scene e le situazioni che accadevano – guarda qui, guarda là – e poi scoprivo il giorno dopo, leggendo “La Stampa”, che era riuscito a raccontare meglio di me quello che era accaduto”. Le Olimpiadi del 1952 si svolgono in piena Guerra Fredda e Calvino quindi, proprio perché non è il classico cronista sportivo, porta uno sguardo insolito su un evento così simbolico in un periodo tanto ricco di tensioni. Di cronaca sportiva ce n’è poca, nei reportage del giovane Calvino, c’è invece tanta bella narrazione, storie che ci fanno, ancora oggi, immergere in quell’atmosfera. A parte una delle glorie della marcia, Pino Dordoni, in quell’anno medaglia d’oro alla 50 km, sono poche le figure di sportivi italiani ai quali Calvino si dedica nelle sue informative olimpiche, attratto com’è da “tutto il mondo”. Da Paavo Nurmi, campione finlandese di mezzofondo, tedorò all’inaugurazione, dall’atleta ceco Emil Zátopek, vincitore dei cinquemila, diecimila e della maratona, e proprio nella rubrica “Personaggi dei Giochi olimpici” Calvino dipinse non



Italia - Inghilterra (1948) Torino



Italo Calvino (1923 – 1985)

solo quanti aveva incontrato nei suoi, diciamo pure, tentativi di cronaca sportiva, ma anche Helsinki, “una città che sa di pesce e di prato, cresciuta com’è in mezzo ai boschi e all’acqua”. Intanto, le narrazioni di Calvino vengono pubblicate su “l’Unità”: sono lette dal PCI, e allora i racconti degli atleti americani e delle imprese da loro compiute assumono caratteristiche diverse. Certo, per il nostro autore una bella esperienza di conoscenza, un ambiente nuovo e gremito di personaggi, i più diversi, che stimolano la fantasia, la arricchiscono di particolari diventando terreno fertile per le situazioni poi descritte avanti nel tempo, quelle tanto amate dai lettori, e Calvino si dorrà di lasciare Helsinki proprio quando, al termine dei giochi, si ritrova entusiasta dell’atletica, come leggiamo nell’ultimo articolo, dal significativo titolo “Salutiamo a malincuore il microcosmo di Helsinki” inviato a “l’Unità”: “La fine delle Olimpiadi arriva proprio nel momento in cui ero riuscito, io profano, a entrare appieno nel loro meccanismo, a viverle davvero (...) Alla fine degli otto giorni di atletica leggera, ero già un accanito appassionato. E proprio allora tutto finisce. Così m’è successo per la pallanuoto, il nuoto, il ciclismo. Ma voglio parlare soprattutto dell’atletica, di questo enorme spettacolo in cui ho trovato nuovi personaggi, nuove dimensioni di bellezza e di valore umano. Credo che resterò un appassionato di atletica, ma tante rappresentanze di popoli diversi, tante figure che erano divenute familiari e esaltanti, dove e quando le ritroverò?” È così, a ormai cento anni dalla nascita, che vogliamo ricordare Italo Calvino: in un modo diverso, attraverso la sua voce sportiva, quella meno conosciuta e ugualmente originale. Ma anche come il ragazzo che era e l’immenso scrittore che avremmo conosciuto domani.

Maria Rosaria Perilli

## Dall'ordinario all'intensità



Carmen De Stasio

La consistente idea alla base del concepire la propria esistenza quale continua creazione è il collante tra l'individuo e il suo agire artistico rispetto a un'ordinarietà dalla quale l'estro e il talento sembrano escludersi, sospinti in un trascinarsi che mal si concilia con quel che l'esperienza è, ovvero un incessante addestramento. Un addestramento che, in quanto esercizio finalizzato a controbilanciare l'attività del percepire concluso in una frontalità seduttiva, comporta la concomitante complessità di un'azione tanto versata al sentire, che al mettersi all'ascolto, quanto al veicolare, tramite i sensi, la percezione di quanto la semplice vista afferra e che poi sta all'abilità immaginativa comprendere nella mutevolezza di un continuo transito, convogliando il quadro di possibili significati in una duttile intensità che aiuta a superare la rassegnazione dovuta al restringimento del campo dell'ordinarietà in una sequenza incontrollata e per la quale l'individuo sembra esente da partecipazione.

Nella migliore produzione cinematografica questi aspetti godono di una particolare attenzione, a volte raggiungendo esiti di eccellenza. Qualsiasi possa essere il risvolto, in ogni caso prevale l'intenzione di portare sullo schermo quell'intensità che concede allo spettatore di lasciarsi coinvolgere non già in un allungamento consuetudinario, quanto in una vera e propria disposizione a valutare quel che resta nel dopo la visione di un film.

Attraverso le percezioni che abbreviano lo spazio tra il film con la sua logica – seppur di virtuale presenza – e lo spettatore, esiste una realtà che l'abilità registica rende tutt'altro che irenica: è la realtà nella quale l'azione ordinaria travalica i confini del riconoscibile per portarsi a una traiettoria inattesa, e che riesce a raggiungere condivisibilità malgrado, ancora una volta, sia intesa come virtuale. È quel che accade con il film *Le avventure di Picasso* (proiettato nelle sale nel 1978) che il regista svedese Tage Danielsson dedica all'artista del quale quest'anno ricorre il quarantennale della scomparsa.

Dalla tecnica riprodotiva alla contaminazione di mero stampo artistico – cogliendone le sensazioni e articolandole nei comportamenti



dai quali scaturisce l'intensa collocazione in un ambiente che parla attraverso modulazioni visuali – Danielsson assomma le esperienze di un Pablo Picasso tutt'altro che in posizione eccentrica, anzi: la sintesi cinematografica ne offre una concertazione piena; ne delinea i considerevoli passaggi nella variabilità degli orientamenti, quanto nella congestione delle discordanze del suo tempo. Nello specifico, la novità del film riguarda lo stile che il regista adotta per dar vita a un'operazione che allo spettatore si presta come esperienza di arte essa stessa, tanto che la modalità nel percorrere le fasi significative vissute da Picasso non ha mai cadute di tono, né assoggetta eventuali sembianze. Piuttosto, una tale modalità suscita l'incessante sorpresa di trovarsi all'interno di un vortice di geniale mutevolezza e che con rapidità evolve nella metafora (del tutto picassiana) di un'incalzante origine da una semplice linea dalla quale discostarsi in un gioco ottico che porta altrove (nei titoli introduttivi del film leggiamo un'affermazione di Picasso: *l'arte è una bugia che mostra la realtà*). Un siffatto approccio viene offerto nella sua espansione morfologica che consente al film di Danielsson di conseguire robustezza narrativa crescente in una tipologia di scrittura che sembra evidenziare lo stile proprio di Picasso.

In effetti, arte nell'arte, nelle scene imbastite senza un attimo di tregua le une alle altre, l'avvincente intrico pone in primo piano l'edonica figura mobile di Pablo Picasso in una condizione surreale. Condizione che, nel rimuovere il confine tra linguaggio tattile e linguaggio visionario, riporta l'uno e l'altro al cinema quale luogo eletto alla dinamicità meta-significativa. Procedendo oltre – e spingendo oltre le visibilità – il film non solo magnetizza l'attività del processo percettivo accantonando la solida protervia della linearità, ma, in più, genera una realtà strutturata, assai distante da qualsiasi intervento crei l'insidia di una vagheggiante somiglianza o di una surrettizia replica di sé. Ora, nuovamente in maniera analoga è possibile percepire il linguaggio dell'agire di Picasso: un'identità piena e declinata per molteplici realtà uniche in sé e controllate in un'inarrestabile destrutturazione-ristrutturazione. A tal proposito è efficace rammentare, tra le tante, la scena in cui, in una manciata di istanti susseguenti, si esplica l'inizio del picassiano Cubismo



a partire dalla rapida sequenza che pone in primo piano dapprima una mela disposta sul cavalletto per essere copiata su tela; uno squarcio visivo in pieno stile dada-filmico e la trasformazione avviene in un istante complesso per poi amplificarsi sulla tela. Ed è sulla tela che il genio di un giovane Picasso – ancora alle prese con una realtà di stenti nel tugurio parigino dove alloggia – realizza lo scenario vincente: in un guizzo la mela e il suo residuale scheletro diventano soggetti promotori di un'impalcatura d'arte cubista.

Insomma, a Tage Danielsson, al regista-orchestratore di un'opera cinematografica eclettica, ironica, danzante nel vortice di esperienze vissute come una sorprendente avventura, va il merito – probabilmente anche in virtù della sua carriera di attore brillante – di aver dato un taglio particolare che lo accompagna lungo una traccia del tutto diversa rispetto alle tante produzioni cinematografiche e televisive dedicate a Picasso. Un ardimento, se vogliamo, che lo accompagna ad elaborare una storia certamente conosciuta, ma che diventa nuova per l'ingegno con il quale ha costruito l'istrionico collage di sketches intagliando un'estrosa narrativa priva di argini nel delineare una storicità che induce a riflettere non solo sulla realtà dell'artista, ma anche su quanto, in un modo o nell'altro, continua ad echeggiare nella sua vita a partire dal legame affettivo con la madre – della quale prende il cognome – per proseguire, con l'allusiva figura paterna onnipresente in ciascuna scena del film, nel determinante legame con lo spirito della sua terra d'origine, l'Andalusia.

A ben vedere, il film alimenta una formula di sperimentazione accompagnandosi a un'espressione priva di qualsiasi sudditanza e nel cui immaginario si ravvisa l'estensione morfologica di un Picasso a grandezza naturale e singolare nelle sue attitudini. Non solo: con un guizzo che si presta a una traduzione di stampo magrittiano, Danielsson propone il soggetto Picasso impegnato a mietere le sue multiformità attraverso la riscrittura cinestetica di una geometria di pieni auto-costruttivi e che impegnano lo spazio distraendo l'ordinaria vista e traslandola in intensità tanto iperbolica da vivere oltre le anse del tempo.

Carmen De Stasio

\* Prossimo numero:

La drammatizzazione del pensiero al cinema



"Le Avventure di Picasso" - Picassos äventyr (1978) di Tage Danielsson

Un treno, un film #43

## The Polar Express (2004) di Robert Zemeckis



Federico La Lonza

Era fatale: prima o poi la *performance capture* - la tecnica che attraverso un sofisticato sistema fotogrammetrico, registrando e studiando i movimenti del corpo umano è in grado di riprodurre con effetti speciali, oltre al moto degli oggetti, movenze

e gestualità delle persone e il comportamento degli animali, fino alla creazione, con immagini generate al computer, di animazioni in tutto e per tutto simili agli esseri viventi - sarebbe stata applicata anche a un film di cartoni animati dove il treno è, per così dire, il suo ambiente centrale. Il bellissimo *Polar Express* (The Polar Express, 2004) di Robert Zemeckis, entrato per questo motivo nel Guinness dei Primati, ha addirittura nel titolo il nome del treno. Questa sorta di moderna fiaba ha infatti il suo svolgimento in misura preponderante sopra un curioso convoglio diretto al Polo Nord.

Vediamone la storia. Il protagonista, di cui non vien fatto il nome, è un ragazzo di circa dieci anni che vive a Grand Rapids, nel Michigan: ormai adulto, egli ricorda la notte di una vigilia di Natale degli anni Cinquanta, in cui, alzatosi da letto, era sceso di nascosto nel salone di casa, per vedere se ai piedi dell'albero di Natale i genitori vi avessero già deposti i doni, senza però scorgervi nulla; accertato che mancavano cinque minuti alla fatidica mezzanotte, e udendo che madre e padre stavano rientrando, era tornato velocemente in camera sua, fingendo di dormire quando sua madre era venuta a dargli il bacio della buonanotte. Al contrario di sua sorella Sarah, egli era fortemente scettico riguardo all'esistenza di Babbo Natale, e sempre più persuaso fossero i genitori a far credere ci fosse. Mentre meditava, d'un tratto si accorse dal tremolio degli oggetti di casa, da un insolito rumore e un insolita luce che giungeva dalla finestra che fuori stava succedendo qualcosa: calzate le pantofole e indossata la veste da camera era sceso di sotto e uscito dalla porta di casa, per capire cosa si celava dietro un'insolita nube di fumo. Solo avvicinandosi ad essa s'era reso conto che oltre la sua cortina, sulla strada di fronte alla sua casa si trovava un maestoso treno a vapore, il Polar Express. Dal baffuto e occhialuto capotreno (le cui fattezze, spiegherò poi perché, ricordano non tanto vagamente quelle di Tom Hanks) aveva appreso che il convoglio conduceva i bambini al Polo Nord, per incontrarsi con Babbo Natale; esso per l'appunto si è fermato lì in quanto attende che egli vi salga. Stupefatto, il ragazzo era rimasto incerto, salvo decidersi all'ultimo

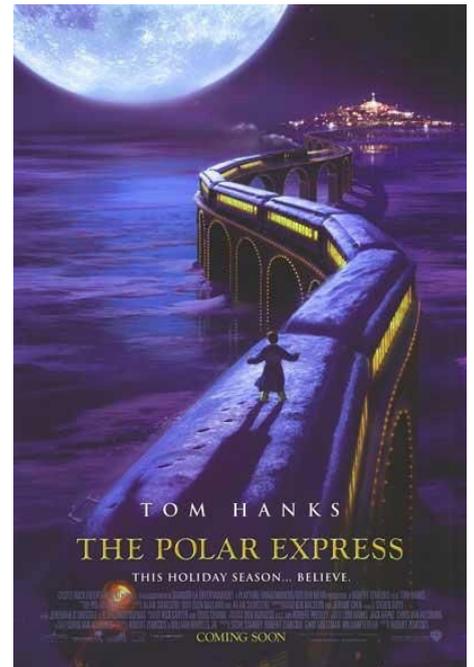
momento a saltare sul treno, quand'esso si era già rimesso in moto.

Al controllore che gli chiedeva il biglietto il ragazzo aveva opposto di non averlo, ma quando questi l'aveva invitato a cercare nelle sue tasche si era accorto ecco che quello era saltato fuori da una sua tasca. A bordo, dove tutti i bambini sono in pigiama, egli aveva conosciuto una simpatica ragazza afroamericana e un ragazzo occhialuto e saccente. Poco dopo, il treno s'era di nuovo fermato per raccogliere un bambino di nome Billy, timido e anche lui indeciso se salirvi o meno: poiché il Polar Express era ripartito senz'attendere oltre, accortosi che - proprio come lui - nel frattempo Billy si era risolto a venire a bordo, il ragazzo aveva azionato il freno d'emergenza per fare arrestare il treno, suscitando i rimproveri del burbero controllore, pronto però ad apprezzare il suo gesto non appena resosi conto del perché. Billy viene sistemato da solo in una carrozza 'd'osservazione', mentre una squadra di camerieri e cuochi-danzatori, con modi funambolici serve ai giovanissimi ospiti



una cioccolata calda, e la ragazza ne tiene una tazza in serbo per Billy.

Il controllore e la ragazza si recano da Billy per portargli il cioccolato; Accertato che la ragazza manca del biglietto, il controllore la conduce verso la testa del convoglio. Il ragazzo, che ha visto quel biglietto volare fuori, e per lei ha invano offerto il proprio al controllore, suppone addirittura che quest'ultimo voglia buttare la ragazza giù dal treno, e quando si accorge che - dopo vari svolazzi nei luoghi più impensabili - il biglietto è tornato sul treno restando incastrato in un filtratore dell'aria, dove riesce a recuperarlo, non esita a salire sul tetto di una



TOM HANKS  
THE POLAR EXPRESS  
THIS HOLIDAY SEASON... BELIEVE  
COMING SOON

carrozza nel bel mezzo di una bufera di neve per seguire il controllore e la ragazza e informarli del ritrovamento (ovviamente, nei film d'animazione i personaggi per spostarsi non utilizzano i corridoi delle carrozze ma salgono sui tetti dei vagoni, e restano congelati dal freddo solo quando conviene alla storia). Su uno di questi tetti incontra invece un curioso tipo di *hobo* (vagabondo), intento tranquillamente a bersi un caffè preparato con l'utilizzo di uno spiedo. Alla fine questo tipo sarcastico, dopo averlo rimproverato per non essere troppo sincero con se stesso, calza un paio di sci e l'invita a montargli sulle spalle: dopodiché inizia una fantastica corsa in pista sui tetti dei vagoni, per aiutarlo a raggiungere il vano motore. Qui il ragazzo ritrova la ragazza afroamericana, occupata a controllare i comandi del convoglio mentre i suoi due bizzarri macchinisti, l'ingegnere e il fuochista, sono indaffarati sul muso della locomotiva a sostituire il faro del motore. Infine muovendo una leva il

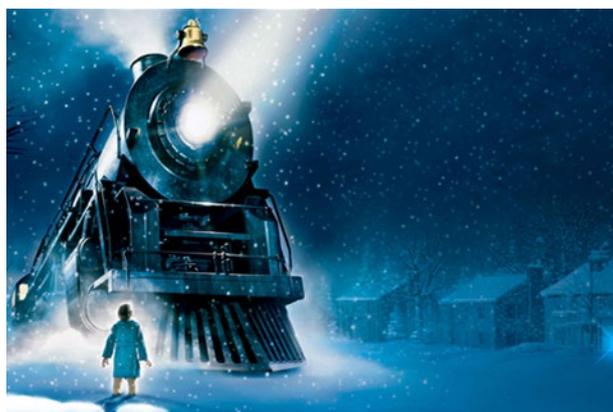
ragazzo arresta la corsa del treno, proprio mentre una mandria di caribù ha occupato le rotaie. Per farla sloggiare, il controllore non trova di meglio che tirare selvaggiamente la barba del fuochista, le cui urla disumane alla fine persuadono i caribù a lasciare il passo. Ripresa la sua corsa pazzo dovuta all'assenza di una coppia, il Polar Express finisce su un lago ghiacciato, il cristallo della cui superficie viene spezzato proprio dalla coppia fuoriuscita dal treno: guidato dal controllore, il macchinista fa appena in tempo a riportare il convoglio sul binario in terraferma. Il controllore

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

capotreno porta ragazzo e ragazza in un vagone di vecchi giocattoli, dove alcuni pupazzi minacciosi vengono animati dall'hobo-burattinaio; c'è poi un momento in cui Billy e la ragazza cantano, prima dell'arrivo del treno su una piccola isola del Polo Nord, costituita in essenza da una grande e bella città, dove migliaia di piccoli elfi vestiti come Babbo Natale accolgono con entusiasmo i nuovi arrivati, e il capotreno annuncia che uno dei bambini sarà scelto per ricevere di persona il primo regalo da Babbo Natale. Poiché Billy non vuole lasciare il suo vagone, ormai staccato dal treno, ragazzo e ragazza risalgono sulla carrozza per cercare di convincerlo, ma lui nel farlo abbassa inavvertitamente la leva del freno, cosicché il vagone comincia una folle corsa che si conclude magicamente nella piattaforma girevole della fabbrica dei giocattoli, condotta dagli elfi. Nel cui interno scorrono i vari pacchi-dono, uno dei quali reca il nome di Billy. Scivolati in una specie di enorme toboga, essi vengono scaricati sulla punta di un gigantesco albero di Natale formato da pacchi-regalo, dove ritrovano anche il ragazzo saccente: l'interno dell'albero svela un ampio sacco, il quale, trainato dall'alto da una sorta di doppio dirigibile, finisce per essere deposto nella vasta piazza centrale della città. L'arrivo di Babbo Natale, acclamatissimo, è molto scenografico, e viene anticipato dalle sue renne e da alcuni danzatori. Il ragazzo trova un campanello caduto dai finimenti di una renna, subito non riesce a farlo suonare; scelto da Babbo Natale per ricevere per primo il dono, gli chiede soltanto la campanella: da lui avrà il regalo che gli spetta e la campanella, che animato da un nuovo desiderio di credere riuscirà finalmente a sentire suonare. Babbo Natale quindi si congeda dagli astanti guidando regalmente la sua slitta nell'azzurrità della sera.

Al momento di risalire sul Polar Express per tornare a casa, il ragazzo si accorge di aver perduto il campanello a causa di un buco nella tasca. Dopo essersi congedato da Billy, dalla ragazza e dal capotreno, il ragazzo rientra nella propria abitazione. L'indomani mattina, Natale, appena sveglio trova un pacchetto regalo che contiene la perduta campanella, accompagnata da un biglietto di Babbo Natale; lui e la sorella si divertono a suonarlo, mentre ai loro genitori risulta muto, in quanto essi non credono a Babbo Natale. Ormai adulto, l'ex ragazzo constata che per Sarah e alcuni loro amici la campanella non suona più da tempo: segno che essi non credono più «veramente» alla magia del Natale, come invece a lui succede ancora. La sceneggiatura del film, opera dello stesso Zemeckis in collaborazione con William Broyles



Jr., è ispirata al libro illustrato *The Polar Express* di Chris Van Allsburg, un'avventura per ragazzi pubblicata nel 1985, che l'anno seguente venne premiata con la Medaglia Caldecott. Nel 1999 Zemeckis ne acquistò i diritti assieme a Tom Hanks, che contava d'interpretare sia il capotreno che Babbo Natale: condizione per la cessione dei diritti era stata infatti che il film non fosse stato d'animazione: ma come rimarcò allora il regista, una versione con attori in carne ed ossa «sarebbe sembrata orribile e sarebbe impossibile: costerebbe un miliardo di dollari anziché 160 milioni». Si giunse così al compromesso tecnico della *performance capture*,

che tra l'altro permise ad Hanks d'interpretare ben cinque ruoli, tra i quali quello di un bimbo ospite del treno, prestando camaleonticamente la voce al capotreno, al ragazzo da adulto, al padre del ragazzo, al vagabondo, a Babbo Natale e al fantoccio Ebenezer Scrooge. Nel nutrito cast anche Daryl Sabara, Nona Gaye, Jimmy Bennett ed Eddie Deezen.

Girato tra il giugno 2003 e il maggio 2004, *Polar Express* ha comportato un costo di lavorazione di circa 165.000.000 di dollari, incassandone nel mondo esattamente 313.500.433. È stato presentato in prima mondiale all'International Film Festival di Chicago il 13 ottobre 2004, e il 10 novembre dello stesso anno è apparso nei cinema americani, distribuito dalla Warner Bros. Pictures. Del film sono state proposte due versioni: la prima, in formato standard a 35 millimetri, è quella ufficiale e dura 100 minuti, la seconda, più lunga, è per tecnologia 3D IMAX e presenta uno sviluppo della trama abbastanza diverso, dove il burattino Ebenezer Scrooge, per impedire ai bambini di credere in Babbo Natale, ruba i loro biglietti di viaggio e fa di tutto affinché essi non possano raggiungere il Polo Nord: ma a parte un paio di belle sequenze ha scene ossessivamente ripetitive. La colonna sonora di *Polar Express* annovera quattordici canzoni, interpretate da Tom Hanks (due), Alan Silvestri (l'autore delle musiche, tre), Matthew Hall & Meagan Moore (una), Steven Tyler (una), Josh Groban (una), ma anche da miti del passato come Bing Crosby, Frank Sinatra, Kate Smith, le Andrews Sisters, Perry Como e le Fontane Sisters. Tra i riconoscimenti ottenuti, spiccano varie nominations agli Oscar, ai Golden Globe, al Premio BAFTA, ai premi Saturn, Grammy, e della Broadcast Film Critics Association.

La locomotiva a vapore che ha ispirato il film è una tipo Berkshire, con rodiggio 2-8-4, modellata sul Pere Marquette 1225 ma con qualche cospicua differenza, come il faro presente all'interno del tender e il fischio montato in posizione verticale sul lato superiore destro della caldaia. Una curiosità riguarda

la scena dei camerieri danzanti che servono ai giovanissimi passeggeri del treno una tazza di cioccolata esibendosi nelle più incredibili acrobazie: la scena è stata realizzata dal vivo e immediatamente digitalizzata da una squadra di ballerini che per eseguire quel numero si erano esercitati parecchio, fino a raggiungere la perfetta sincronia.

Il film è stato dedicato alla memoria di Michael Jeter, un collaboratore che aveva prestato la voce ai due macchinisti del treno, morto durante la lavorazione.

Federico La Lonza

## Guarda come gongolo, guarda come gongolo

Laudata sempre sia sorella povertà!

*Abbandoniamo il nostro modo di vivere da prelati. Viviamo secondo la semplicità evangelica! Senza di ciò, nessuna testimonianza è possibile.*  
(Monsignor Bernardino Piñera Carvallo, vescovo cileno, intervento al Concilio Vaticano II, 29 novembre 1963)

*La ricchezza non è tutto, ma è molto meglio della salute. Dopotutto, non è che si possa andare dal macellaio e dire: guardi che bella abbronzatura che ho, e non solo, ma non prendo mai un raffreddore! E aspettarsi che v'incarti del filetto.*

(Woody Allen, New York, 30 novembre, 1935, regista, attore, sceneggiatore, comico, scrittore e commediografo statunitense, tra i più grandi umoristi del nostro tempo)



Antonio Loru

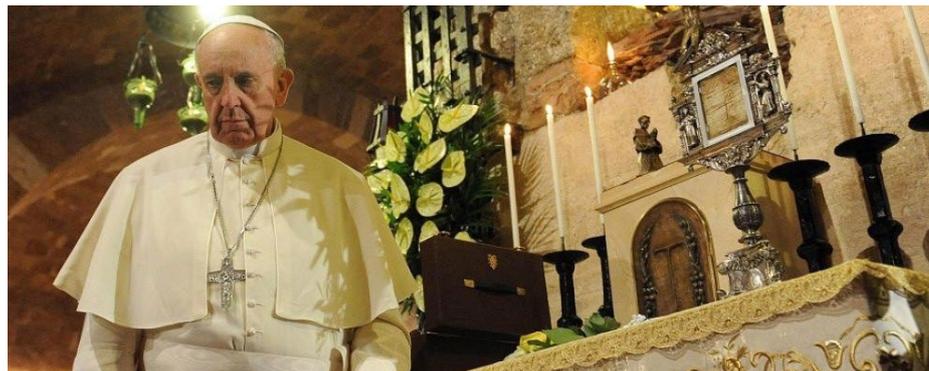
Le finte rivoluzioni di Papa Francesco e l'incontro con la nomenclatura della CGIL, mancava solo il loro granello al rosario dei politici che vanno a genuflettersi davanti al detentore della spada spirituale, legittimando alla responsabilità dell'uso della

spada del potere temporale, Lui e i suoi vescovi, tornati in Italia dopo secoli ad abbinare al loro titolo e ruolo episcopale anche quello di conte; sembra il titolo di un film ma è la nuda realtà: *Il ritorno dei Vescovi Conti!* Papa Francesco, che è un gesuita, un uomo di fine intelletto, sa cos'è la dialettica, ma da fine oratore qual è sa che parlando al popolo è alla retorica che bisogna affidarsi e, tra le altre cose, durante l'incontro prenatalizio con Landini & Soci, ha riscosso l'applauso a scena aperta dei sindacalisti presenti e dei cronisti che in carta, nei telegiornali e sui social hanno riportato con enfasi e commozione le vibranti accuse del Santo Padre al nostro sistema sociale, in particolare per quanto riguarda la posizione delle donne: *perché una donna facendo lo stesso lavoro di un uomo, svolgendo le stesse identiche mansioni, guadagna meno di un uomo? Perché è più difficile per una donna raggiungere le vette della direzione, nel mondo del lavoro, della formazione pubblica e privata, nelle università e accademie, in Italia?* La risposta Papa Francesco la possiede in casa: perché alle donne è negato dalla Chiesa cattolica il diritto al sacerdozio? O a una donna farsi prete, e poi diventare vescovo, cardinale, perché no, Papa? Perché il cattolicesimo non contempla l'idea di una Dea invece che di Dio? Le antiche religioni pagane, quelle che noi oggi per ignoranza dileggiamo, pullulavano di dee, che spesso sapevano

rimanere in faccia ai loro colleghi maschi. In alcune tragedie greche le donne mortali affrontano con coraggio, si ribellano allo strapotere dei maschi, contestano e rifiutano il ruolo che la cultura greca androcentrica aveva ritagliato per loro; Socrate nel dialogo platonico sull'Amore, Il Simposio, afferma convinto che tutto quello che sa sull'Eros l'ha appreso da una sacerdotessa, Diotima di Mantinea, piccola polis greca posta a sud-est della regione dell'Arcadia. Sempre più mi faccio convinto che la mancanza delle donne nelle assemblee politiche dell'antica Grecia, fosse dovuta più che altro alla paura (e sotto sotto all'invidia) della raffinata intelligenza mostrata da alcune di loro; un'intelligenza lucida, consapevole e coerente ma che al tempo stesso non si limita alla sola razionalità, ma ha il coraggio della ribellione, è ironica e intuitiva, commossa partecipazione ai mondi altri, guarda lontano e sa anche aspettare con pazienza il ritorno del padre, del fratello, del marito del figlio, dei quali pure ha saputo fare a meno, durante la loro, non di rado, lunga assenza, senza depauperare il patrimonio di casa, conservandolo, se non accrescendolo, per il ritorno a casa di coloro che saranno raccontati, cantati come eroi. Potere della propaganda. In quel tempo come oggi. Invisibili per la politica, le donne nel mondo classico greco hanno in letteratura un ruolo di primissimo piano: erano causa scatenante di lunghe guerre (Elena), sfidavano senza paura l'ira dei sovrani (Antigone), si ribellavano ai mariti e rifiutavano la schiavitù del ruolo di madri comunque amorevoli e silenziose (Medea). Nelle rappresentazioni teatrali i loro ruoli però dovevano essere interpretati da attori maschi! Consuetudine che si mantenne ancora nel grande teatro inglese del periodo elisabettiano, (seconda metà del XVI, primo quarto del XVII secolo), Shakespeare per citare solo un nome. Papa Francesco durante il suo pontificato è intervenuto anche sulla

più importante delle preghiere per un cristiano, quella che, a prestar fede ai cronisti dell'epoca accreditati dalla Santa Sede, ci ha insegnato Lui stesso, il *Padre Nostro*, per correggerne, a suo modo di vedere, alcuni passaggi, che non sarebbero in linea con la sua bellissima idea, certamente, di un Dio che è tutto e solo Dio d'amore. E allora perché non: *Madre Nostra, che sei nei cieli, sia santificato il tuo nome, ....* Un altro Papa, (Giovanni Paolo I), che ha preceduto nell'ordine, il Papa polacco, il Tedesco (col quale Francesco ha anche condiviso il trono papale fino a pochi giorni fa) e l'attuale, l'argentino Francesco, proclamò *Urbi et Orbi*, a Roma e al Mondo: *Dio è Madre!* Durò poco (in vita e in carica dopo l'ascesa al soglio di Pietro): trentatré giorni. Gli anni di Cristo! Forse Dio non la prese bene. Più in generale: perché non si adopera per *convertire* lo Stato della Città del Vaticano da Monarchia (per diritto divino!) in una Repubblica parlamentare, con il Concilio a legiferare e il Santo Padre a rendere queste leggi esecutive? Perché i vescovi non sono eletti dai fedeli, il *corpo* della Chiesa di Cristo? Nella Chiesa delle origini pare fosse possibile in qualche caso, ma il popolo pare (sempre) fosse *indirizzato* da potenti laici. Tornando ai poveri, i prediletti da Santa Madre Chiesa Cattolica, e a ragione: non ci fossero non ci sarebbe la Chiesa cattolica, sono sempre stati la ragione della Sua esistenza e della Sua immensa ricchezza materiale, la solida base del Suo potere temporale, ieri come oggi, non lasciamoci incantare da discorsi del tipo: certo, in passato le chiese cristiane e la cattolica in particolare si sono lordeate le mani d'oro, d'argento, di broccati, pietre e spezie preziose, hanno eretto forche, acceso roghi, aperto stanze e saloni di tortura in Europa e nel Nuovo Mondo, ma adesso tutto è cambiato: la Chiesa cattolica è tutto e solo disinteresse per gli oggetti di vanità e preoccupata solo di difendere gli interessi degli ultimi. Racconti. Così come nella stragrande maggioranza degli Stati europei e in genere nell'Occidente del mondo e in tanti Stati orientali, il consenso, nel peggiore dei casi la mancanza di ribellione all'attuale capitalismo finanziario fondato sul Dio Consumo, si ottiene, con mezzi molto più raffinati e sguardi meno truci, che in buona sostanza ottengono risultati per il sistema infinitamente migliori, rispetto alla censura in chiaro, alla tortura, alla carcerazione degli oppositori, alla pena di morte. In questo senso la Chiesa cattolica, lo Stato della Città del Vaticano è molto arretrato rispetto alla media, per la

*segue a pag. successiva*



*segue da pag. precedente*  
 modernità e democraticità delle sue Istituzioni politiche e civili: è una monarchia di diritto divino (per quello che ne so sono rimasti Francesco e l'Imperatore giapponese) e per quelle relative al diritto divino: i sacri uffici negati alle donne, la fissa perenne della normazione dei rapporti sessuali; pretesa piuttosto bizzarra, da parte di chi ha scelto di non esercitare in prima persona, sarebbe come per un cieco voler guidare l'auto in autostrada al posto di chi ci vede benissimo. Ma tant'è! La Chiesa cattolica ha sempre avuto, oggi più che mai, con i poveri un rapporto equivoco e perverso, pare ami più che i poveri la povertà. Le sue benemerite istituzioni più in vista sono delle vere e proprie imprese economiche e finanziarie. Le sue banche pare accolgano denaro provenienti da tutto il mondo. Cosa c'è di strano? Obietterà qualcuno: banche e soldi sono fatti le une per gli altri! Certamente! Però, se la magistratura di un certo Paese sta conducendo indagini finanziarie o fiscali sulla formazione di certi capitali, non tutti i Paesi esteri consentono il controllo bancario dei capitali approdati nelle loro banche. In questi casi cosa consentano le norme dello Stato del Vaticano? Chi ama davvero i poveri, lotta e insegna loro a lottare per emanciparsi dalla loro condizione d'indigenza, non a parole, nel piano metafisico delle idee di speranza, fratellanza, non meglio specificato amore, ma nei piani reali e concreti dell'emancipazione economica (e dunque dalla povertà) e della presa di coscienza politica dell'identità di classe, della divisione in classi della società, che la presunta buona volontà della mondanizzazione del cristianesimo non considera nella maniera più assoluta, addirittura avversa questa consapevolezza, per la paura, questa si consapevole, delle sue gerarchie, che una rivoluzione culturale in questo senso sarebbe la fine del suo dominio spirituale sulle classi subalterne di tutto il mondo e, di conseguenza, anche del suo grande potere economico-finanziario, in parole (povere) della sua ricchezza. Se la gerarchia che rappresenta il Dio di Cristo in Terra



vuole davvero dare un segno di lotta concreta alla povertà, scomunicati tutti i ricchi che non perdonano occasione pubblica per dichiarare la loro cattolicità e che hanno molto, ma molto, molto, molto di più, non solo del necessario e del sufficiente, ma di quanto basta per vivere nel benessere e nell'agio, tutta ricchezza concentrata e tolta ai più: la povertà non nasce dal niente, ha padre e madre, ha cause! Scomunicati quei politici che prendono ai poveri per dare ai ricchi, per esempio tolgono il reddito di cittadinanza per finanziare rifacimenti e ristrutturazioni di edifici di culto (e svago) che sono proprietà di un altro Stato, che mandano a ramengo la sanità pubblica e largiscono a piene mani a quella privata, che criminalizzano le ONG, che per provvedimento dell'attuale governo Meloni, non potranno effettuare più di un salvataggio alla volta! Significa che se si presentano due casi il comandante dovrà lanciare la monetina? Il mare è profondo e la monetina può perdersi nei suoi abissi e scomparire, così come i poveri cristi che scappano via da chissà quali, per noi inimmaginabili situazioni, se hanno il coraggio di venire qui da noi a fare la vita che fanno. Sono gli stessi politici che urlano nelle piazze elettorali, rosario alla mano, croce d'oro sulla catenina ben in vista: *io sono cristiano/a!* Se davvero è vero che i preti cattolici, dalla base della piramide alla vetta, rappresentano, sono la voce di Dio in Terra, (personalmente ho parecchi dubbi al riguardo), allora è molto probabile quello che la saggezza popolare sa da tempo: *Dio ha dato al ricco il cappone e al povero l'appetito.*

Antonio Loru



"San Lorenzo distribuisce le ricchezze della Chiesa" (1615-1620) di Bernardo Strozzi. - Olio su tela, cm 120 x 161 (Roma)

## La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.  
 Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

## Gran varietà

Bentornata Buon costume!



Dott. Tzira Bella

*Buon costume poco gaudio! Eitacazzu! E finalmente, un governo che dice no alle zozzerie. Blutos porcos, accabadu est su tempus de su cixiri turradu! Eitè! Non te piaghedde! E finalmente chedè arrivato un governo con is grucis e is grastus, con i testa e i croce come dite voi i taliani del continente.*

*Questo e altro ci scrive un indomito spirito patriottico, entusiasta dei primi provvedimenti del nuovo governo, che finalmente ha un presidente del Consiglio dei ministri all'altezza della situazione, in grado di affrontare a testa bassa i grandi e gravi problemi che il nostro difficile tempo ci pone non solo di fronte ma anche di lato, e perfidamente anche dietro. Indovinate da dove ci viene questa bella lettera in lode all'attività dell'attuale governo? Indovinnato! Dalla Sardegna! Grazie amici terrestri della Sardegna, e forza paris, forza Cagliari, wiwa sempre Giggi Riva! Scusate il trasporto, ma quest'isola e la sua gente mi hanno stregatto e quando mi mandano le loro lettere scritte nei fogli, io anche, sardo mi sento. Ah, lampu!*

*Cheggè dera ora, cheggè dera! Divieto di appararsi, carcere per i clienti delle prostitute e per le coppiette! Eitè! Cheggè vi passano i pampori! Fratelli di Talia si destano e presentano una proposta di legge che vieta la possibilità di appararsi in macchina alle coppiette e alle prostitute con i loro clienti e a questi ultimi li attende il carcere. Ooh! Proprio così era scritto nel giornale, miga me lo sono inventato io miga: bisogna mettere in galleria i clienti delle bagasse, loro che sono istudati le chiamanno sessuorchesse, e anche quelle e quelli, specialmente i negri che gironzolonalo di quà e gironzolanolo di là senza vestiti, femmine e maschi a fare reclami ai loro ambaradan o mercanzie! Che fanno schifo. Fanno. In macchina le coppiette che lo fanno a pagamento o anche gratisi, per bennevolenza, possono evitare la galleria se avranno addottato specifiche cautele, come l'appannamento o la copertura dei vetri della vettura. Quindi fate attenzione porcelli: prima di ispirare, espirare bene a lungo, per appannare i vetri della vettura, se non vi siete portati giornali e nastro adesivo alluòpo utili. Alluòpo! Bella questa parolla non so chedè, ma a me mi piace. Pultropo l'aumento della temperatura globale e gli inverni mitici rendono la cosa in questo periodo abbastanza compli catta. Questa era la notizia bella! La brutta è che si temmonno tenzioni (di ogni tipo) che questa santa proposta potrebbe scatennare con i parlamentari di FI, specialmente con il suo fondatore e nume. Si dice così? Speriamo benne!*

Efisiedu Aretixedu

## Cinema verità di Zavattini e altri

"I misteri di Roma" e "Le città proibite"

Pregi e difetti di film che avanzano valide istanze di rinnovamento e di ricerca



Mino Argentieri

È tempo d'inchieste e di documentari a lungometraggio, che vogliono contrapporre il reale all'immaginario, identificando nel primo una fonte di verità e nel secondo la deformazione del romanzesco. Nonostante l'artificiosità dell'antagonismo, l'industria culturale imbroglia le carte anche allorché pare accettare esigenze che nascono, a dispetto di certe opinabili estremizzazioni, in relazione al prevalere, in seno al cinema narrativo, di ricettari fossilizzati. Così l'informazione viene alterata e il documentario, giornalistico o sociologico, acquisisce caratteri ibridi: per essere accessibile alle moltitudini si commercializza, si corrompe, specula su incrostate inibizioni, attinge al luogo comune e a un erotismo da collegiali, assimila componenti sadiche ed esotiche, con la scusa di condannare insane abitudini accede a una esibizione compiaciuta, nella pretesa di essere fedele alla realtà ne sconvolge l'essenza. Le eccezioni sono poche. Fra le più recenti citiamo *Le città proibite* di G. P. Scotese, che è onesto nell'accompagnarci in una lunga peregrinazione attraverso un mare di miseria materiale e morale, alle cui spalle s'erge un folto sottobosco il quale riluce di abbacinante e crudele splendore, tempestato di ricchi avidi, stupidi, potenti, responsabili di parecchi mali che affliggono l'umanità: la fame, l'indigenza, il meretricio, l'oppressione coloniale, le discriminazioni razziali, l'alienazione. Dopo l'orgia sfrenata di adulterazioni, cui ci hanno abituato gli Jacopetti, i Quilici e gli imitatori di Jacopetti e dei Quilici, finalmente una pagina apprezzabile, tanto più che la sua efficacia discende da un uso insolito del montaggio, da una limpidezza prospettica e da un linguaggio che articola il tessuto espositivo. Altra eccezione: *I misteri di Roma*.

Il film di Zavattini ha un merito evidente: persegue con coerenza un metodo che altri cineasti impiegano, invece, per violarne le premesse sconfinando nell'artefatto, nella prefabbricazione del documento, nella manipolazione dei dati testimoniali secondo un cliché bozzettistico. Gli esempi di *Italia proibita* e di *In Italia si chiama amore*, insegnano. Per contro Zavattini rispetta i criteri della sua inchiesta, che riposano sul proposito — spesso teorizzato dall'autore — di aggredire e sorprendere il reale, armati di umiltà ma non per questo sguarniti di un punto di vista. In base a un piano preventivo, ma abbastanza elastico e «aperto» da includervi l'imprevisto, quindici giovani registi hanno assalito una città moderna, frugandone gli angoli più riposti. Il risultato della ricognizione, tuttavia,

lascia qualche dubbio nello spettatore. Anzi tutto il numero dei collaboratori di Zavattini risulta troppo alto rispetto al fine di conseguire un'unità stilistica, laddove la sola unità raggiunta concerne il conformarsi a una tecnica dell'approccio, che bandisce il ricorso alla finzione. D'altro canto, per essere un'opera collettiva, sebbene in trasparenza, *I misteri di Roma* reca l'impronta personale di Zavattini, che forse ha avuto il torto di realizzare, per interposta persona, un film che era interamente suo. Ciò di cui ci rammarichiamo, in definitiva, è che *I misteri di Roma* non si presenta né come un film di Zavattini, né come un film fondato su un apporto creativo collegiale, bensì nella veste di un film «zavattiniano», vale a dire di un componimento in cui le idee di Zavattini arrivano sullo schermo diluite e un po' slavate, il più delle volte ridotte all'ombra di se stesse. Il difetto probabilmente sta nel manico, cioè in Zavattini che è uno dei rari scrittori cinematografici i quali hanno l'anima e la stoffa del regista, concepiscono per immagini e non solo su piattaforme letterarie e drammatiche, e abbisognano o di tradurre per proprio conto i loro canovacci o di interpreti bene sintonizzati, personalità affini e complementari.

Ma Zavattini — è risaputo — non ha avuto ancora il coraggio di cimentarsi nella regia e ha perso mordente ogni qualvolta si è affidato nelle mani di registi dotati di una sensibilità affatto diversa dalla sua. Può valere la nostra obiezione per un reportage quale è *I misteri di Roma*? Riteniamo di sì, per il semplice motivo che *I misteri di Roma* è un reportage, malgrado i suoi presupposti e, a causa di un equivoco di cui ci sembra che sia vittima lo stesso Zavattini. Da anni, prima ancora che proliferassero in Francia e altrove i profeti del cinema verità, Zavattini va inseguendo il sogno di un cinema della realtà sincero, spontaneo nella misura in cui rifugge dalla convenzione spettacolare, tanto più «vero» quanto più s'immerga nella vita per coglierne il palpito autentico, magari segreto, comunque socialmente significativo. Un cinema della realtà che non sia soltanto documento di una condizione umana, ma presa di coscienza della dinamica e delle leggi del consesso in cui viviamo. Non un cinema per cronisti disarmati, per esploratori sprovvisti di capacità selettive ma un cinema d'interpretazione. Pedinare, carpire, irrompere nella realtà equivale, dunque, per Zavattini alla scelta di un procedimento che non esclude, né nel disegno generale né nel particolare, l'intervento dell'autore. Non v'è, insomma, in Zavattini il culto del miracolo della macchina da presa, né la devozione all'elemento cronachistico. Tuttavia, gli accade di lasciarsi catturare dai procedimenti preferiti, soprattutto quando questi sono praticati



da persone distanti dal loro ispiratore. E arriviamo così al nocciolo contraddittorio di *I misteri di Roma*.

Nel film confluiscono troppe componenti che stentano ad amalgamarsi e convivono in Zavattini senza pervenire a una felice sintesi. Propositi di natura sociologica albergano accanto a intenti di documentazione. Gli uni e gli altri dovrebbero fondersi in una visione di Roma che per Zavattini, il quale non è sociologo né cronista, è essenzialmente poetica. Ma la poesia resta fuori dell'uscio, dissanguata, incarnata da esemplificazioni che non hanno il respiro necessario per valicare le barriere dell'aneddotico. Per altro verso, l'analisi compiuta sulla metropoli romana soffre di silenzi che rendono il quadro parziale, limitato, circoscritto ai residui di una società in movimento di cui sfuggono i nuovi contorni, le tendenze attuali. Si ricava l'impressione che la Roma di Zavattini non differisca dalla Roma di *Ladri di biciclette* e poco abbia risentito, nella psicologia degli individui e delle masse, nel costume e negli avvenimenti delle profonde trasformazioni verificatesi in un decennio. Non che il volto restituitoci sia falso — la Roma degli affamati, delle prostitute, degli sfruttati, di chi chiede consolazione alla fede religiosa, degli innamorati che cercano una nicchia di buio o di ombra in cui appartarsi, dei detenuti che nella notte comunicano con le sorelle e le mogli apprendendo brevi messaggi sul filo di una voce disperata, dei «papponi» esiste — ma è lecito domandarsi: attraverso la raffigurazione di questo volto sino a che punto si riflette il nostro mondo? La risposta di Zavattini è monca; la sua malinconia ci commuove: l'amore per i semplici che vi traspare, ci tocca, ma lo sguardo gettato sulla  
*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

città è corto. L'accetteremmo, come notavamo sopra, se avesse una intensa vibrazione poetica: se Zavattini-poeta fosse riconoscibile al cento per cento, ma le sue intuizioni ci giungono appiattite in un molecolare caleidoscopio, in una assortita frantumazione di dettagli, in una struttura dispersiva, in un discorso che smarrisce il filo conduttore, in una capillarità che non acquista i tratti della disamina

analitica, in un corollario di frammenti moltiplicabili all'infinito e mai definitivamente illuminati.

Pur esprimendo riserve sul conto di *I misteri di Roma*, ci sentiamo in dovere di non condividere l'atteggiamento stroncatorio assunto da molti nostri colleghi verso questo film. Vi sono in Zavattini e nei suoi co-registi una generosità, un entusiasmo, una istanza di rinnovamento e di ricerca che meritano, assieme con

una critica implacabile e quindi costruttiva, fraterna e chiarificatrice, l'onore delle armi; a maggiore ragione in un periodo in cui la cinematografia italiana abbonda di pericolose autosoddisfazioni e di autocompiacimenti che conducono alla stagnazione. E seppure è giusto reclamare la severità del giudizio, ci pare ugualmente legittimo esigere un metro onesto di valutazione.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Sabato 2 marzo 1946 - Umberto Barbaro

## Un Libro su Bruegel - I grassi e i magri



Umberto Barbaro

«I grassi, tutti con i loro migliori abiti variopinti, gli uomini con allegri cappellini, le donne con bianche cuffie svolazzanti, le intere famiglie di Grasso - Trabal-

lante, Collottola, Polpetta al Burro, Rospo Vescioso, Smargiasso. Spettacolo fantastico di doppiamenti, di colli lardellosi, di vite a salsicce, di panche a botti e di seni a palloni, ad alcuni dei quali è attaccato un tondo bimbetto. Il tavolo è carico di caraffe, di bicchieri di terra e di stagno, di piatti fioriti con ocche, lombate di vitello, porchetta arrostita, zamponi, teste di vitello, salsicce, lardo, prosciutto, cosciotti di montone, caprioli, pernici, filze di beccacce, lepri in sudicia salsa negra, una intera arca di Noè arrostita, accatastata, mangiata. Qui tutto è grasso, la carne, la frutta, le salsicce, gli uomini, i cani, i gatti, i canarini e le mosche. L'aria evapora e passa contro i vetri della finestra legati in piombo e incrosta la Madonna, l'unica che sia magra e che, dimenticata sulla mensola del camino, prega per loro».

Ci sono altri uomini e donne, oltre la Madonna ad essere magri i reietti con lo stomaco cavo come una chiesa, i magri allampanati dalle pance flosce, gli storpi, i ciechi; e pregano anche loro per essere liberati dalla schiavitù e dalla miseria in cui li tengono i grassi. «O Signore, liberaci dai grassi». Così prega anche il pittore Bruegel, da mattina a sera.

E' questa la viva rappresentazione del mondo dell'infanzia e della adolescenza di Bruegel, nella biografia del Timmermans. Un'opera alla quale, anche senza il sottotitolo, come io ti ho sentito nei tuoi quadri, ed anche per chi non sappia l'attività del romanziere, così strettamente legata e così costantemente ispirata alla sua terra alle tradizioni e leggende folcloristiche ed alla vita dei contadini, nessuno vorrebbe chiedere una definizione critica dell'arte del grande maestro. Perciò il racconto non delude, perché quello che promette di essere lo mantiene generosamente ed è una rievocazione coloratissima, e perfino troppo ridondante e succulenta, dei fatti e del mondo, anche non soltanto privati ed esterni, della vita di Bruegel; la sua infanzia difficile, nel villaggio nativo del Brabante, gli slanci e le pene del fanciullo vivace e sognatore, nato da una madre cinquantenne, vedova di un contadino,

che poco dopo si sposava con un grasso fannullone e manesco che, rapidamente spogliata di ogni suo avere, doveva presto portarla alla tomba; la vita di Bruegel, piccolo guardiano di bestie e servitore sfruttato, battuto e maltrattato da un grasso sovrintendente alle dighe; la sua vita tra reietti, storpi e mendichi, i suoi solitari vagabondaggi: la sua vita di garzone macina colori ed aiutante presso il pittore Cocks, e le osterie, gli amori fuggevoli, le amicizie, il viaggio in Italia, il matrimonio, i figli, la serenità della vita familiare e del lavoro, la morte. E tutto questo inquadrato nei tempi fortunosi e tremendi della dominazione spagnola nei Paesi Bassi e del tristo e crudele Duca d'Alba; e, ancor più, nelle voci, nei suoni e soprattutto nei colori sgarbati del paese fertile e pittorresco; nelle campagne, nelle fiere, nelle osterie, nelle cacce, nelle nevi.

Ricostruzione di un cromatismo efficace che, per una aggettivazione ricca e costantemente felice, riesce a dare oltre che un animato e suggestivo racconto, l'accenno, e quasi addirittura il presentimento dell'arte — stupendamente popolare — di Bruegel.

Una narrazione che non vuol romanzare, ma dar vita e che si avvale perciò del mezzo tipico ed elementare di ogni casistica narrativa: il contrasto. Di fulminea efficacia, fra tutti, quello accennato nella citazione, dai due stupendi capitoli dei grassi e dei magri: costituzioni umane che furono tra le più ricche fonti d'ispirazione del pittore contadino che, se non ebbe una vera e propria coscienza di classe, rivela però in tutta la sua opera un temperamento sociale particolarmente critico.

La sola riserva che può essere fatta a questa biografia è che, insomma, circoscrive i limiti e la portata del «genere» nasce naturalmente dalle sue stesse qualità: perché, in fin dei conti, quanto a noi di Bruegel quel che interessa veramente è soprattutto solo la sua arte e questa caratterizzazione del Timmermans, volta tutta a cercare un'aura locale sembra proporre

di chiarirla in noi sui precedenti biografici, geografici ed etnografici. E i pochi cenni che tutto il libro riserva alla pittura si valgono anch'essi del mezzo del contrasto. Contrasto — occorre dirlo? — tra gotico e rinascenza, vecchissimo ed inutile rompicapo della critica soprattutto tedesca. Si sente che l'autore conosce ed ha fatto sue le ricerche del Wolfflin sul

«senso nazionale della forma», le idee ed i giudizi sul Bruegel del Dvorak, che intende «la storia dell'arte come storia dello spirito» e gli sviluppi dati a questa teoria dal suo discepolo Dagobert Frey.

Il Cocks, protestando contro i disegni «gotici» di Bruegel dichiara il gotico «pittura per le donne», e non manca di aggiungere: «me lo ha detto Michelangelo». Michelangelo o Francisco de Hollanda? Il celebre brano dice così: «la pittura fiamminga

piacerà alle donne, principalmente alle più vecchie e alle più giovani, come pure ai monaci, alle suore e a qualche uomo nobile ma privo del senso musicale della effettiva armonia». Il Cocks, che accetta il giudizio michelangiolesco potrebbe far pensare a quella «recettività» dello spirito nordico e a quella nostalgica tendenza ed appassionata aspirazione verso i modi del sud di cui discorre il Wolfflin.

Discussione oziosa. Noi non conosciamo che una razza: ed è la razza umana: uguale nei sentimenti e nei pensieri ovunque, pur nelle particolari determinazioni storiche e di ambiente; e non conosciamo che l'arte unica, sempre condizionante e mai condizionata da esterno. Ad intendere la quale il mezzo del contrasto non serve: perché non coglie mai se non l'accessorio che diversifica, e non ciò che accomuna e che, pertanto, fa arte. E la comparazione, utile e didascalica, non vale a fare critica, ma semmai a drammaticamente rappresentare quanto la critica abbia già acquisito. Tutto questo però non tocca, e nemmeno scalfisce, la biografia del Timmermans, che non vuole essere critica, e che resta un'ottima, gradevolissima lettura

Umberto Barbaro



# Diari Radio di Cineclub

## DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 03 febbraio 2023 al 24 febbraio 2023

Daniela Murru legge Gramsci (CXL) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 3 luglio 1931. | 24.02.2023|08:31 | <https://bit.ly/3xOIMwZ>

I dimenticati #74 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Settantaquattresima puntata: Mirtha Legrand. Conduce Virgilio Zanolla | 23.02.2023|15:03 | <https://bit.ly/41xveCK>

I Premi Strega | Ottava Puntata - Mario Soldati, vincitore nel 1954 con "Le lettere da Capri" (Garzanti, 1954). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 22.02.2023|04:26 | <https://bit.ly/3SkQyHc>

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Quarta Parte - "La scoperta del cinema". Conduce Roberto Chiesi. 21.02.2023|07:40 | <https://bit.ly/3kfYexO>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 27 luglio 1931. | 17.02.2023|03:36 | <https://bit.ly/4115yy0>

I dimenticati #73 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Settantatreesima puntata: Susumu Fujita. Conduce Virgilio Zanolla. | 16.02.2023|13:56 | <https://bit.ly/3xtl1cM>

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Gina Lollobrigida, in particolare attraverso il film "Pane, amore e fantasia". | 16.02.2023|10:14 | <https://bit.ly/3YZffTz>

Taccuini incredibili di incredibili registi | Seconda Puntata - Rosa Cukor, l'Hollywood al femminile si chiama George. Conduce Patrizia Salvatori. | 15.02.2023|06:02 | <https://bit.ly/3lx4iIX>

I Premi Strega | Settima Puntata - Massimo Bontempelli, vincitore nel 1953 con "L'amante fedele" (Mondadori, 1953). Descrizione dei racconti e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 15.02.2023|05:16 | <https://bit.ly/3k0hhMC>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio

Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 27 luglio 1931. | 10.02.2023|04:20 | <https://bit.ly/3RMLUBs>

I dimenticati # 72 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Settantauesima puntata: Minnie Deveraux. Conduce Virgilio Zanolla. | 09.02.2023|14:18 | <https://bit.ly/40GqRVs>

Schegge di cinema russo e sovietico | Diciassettesima Puntata - Tewje il lattivendolo, Netflix, Sanremo e la guerra in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 08.02.2023|27:40 | <https://bit.ly/318G0Yp>

I Premi Strega | Sesta Puntata - Alberto Moravia, vincitore nel 1952 con "I racconti" (Bompiani, 1952). Descrizione dei racconti e incipit di "Cortigiana stanca". Conduce Maria Rosaria Perilli. | 08.02.2023|05:37 | <https://bit.ly/3XgiJbk>

Poesia del '900 (CII) | Pierfranco Bruni legge di Alessandro Manzoni "Dio" da "Tutte le Poesie", 2005, Garzanti. 07.02.2023|01:41 Luis Buñuel, ricordi e visioni | Terza Parte - "Dai gesuiti". "La morte, la fede, il sesso". Conduce Roberto Chiesi. | 07.02.2023|10:12 | <https://bit.ly/3YuYqaV>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 13 luglio 1931. | 03.02.2023|05:01 | <https://bit.ly/3HODLyk>

I dimenticati #71 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Settantunesima puntata: Ivan Mozzuchin. Conduce Virgilio Zanolla. | 02.02.2023|15:05 | <https://bit.ly/3HrvrOx>

I Premi Strega | Quinta Puntata - Corrado Alvaro, vincitore nel 1951 con "Quasi una vita" (Bompiani, 1950). Descrizione del testo e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. 01.02.2023|05:21 | <https://bit.ly/3Y6cJmH>



A cura di Nicola De Carlo

## Diari di Cineclub | YouTube

[www.youtube.com/diaridicineclub](http://www.youtube.com/diaridicineclub)

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

Antonio Vladimir Marino

Тевье-молочник. Шолом-Алейхем (1985) "Tevey the Milkman" è una sceneggiatura in due episodi diretta da Sergei Evlakhishvili basata sul ciclo di storie con

lo stesso nome di Sholom Aleichem. | <https://youtu.be/tKL3huCHNBU>

I dimenticati #70 | Paulina Singerman

Luisito (Luisito 1943) è un film argentino in bianco e nero dall'Argentina diretto da Luis César Amadori. La sceneggiatura basata su un'idea di Florencio Parravicini, ha debuttato il 24 maggio 1943 e interpretato da Paulina Singerman, Santiago Arrieta, Adrián Cúneo e Julio Renato. | <https://youtu.be/JumfKR-DfhKE>

Elvira Fernández, vendora de tienda (1942) è un film argentino in bianco e nero diretto da Manuel Romero, presentato per la prima volta il 1 luglio 1942 e interpretato da Paulina Singerman, Juan Carlos Thorry, Tito Lusiardo e Sofia Bozán. | [https://youtu.be/LUPMy\\_oT-m4c](https://youtu.be/LUPMy_oT-m4c)

Noche de bodas (1942) è un film argentino in bianco e nero diretto da Carlos Hugo Christensen. La sceneggiatura di Julio Porter basata sull'opera teatrale Canallita mío di Carlos Goicochea e Rogelio Cordone, ha debuttato il 31 marzo 1942 e ha avuto Paulina come protagonista, Irma Córdoba e Felisa Mary. | <https://youtu.be/lz5H3idgEfa>

Mi amor eres tú (1941) è un film argentino in bianco e nero diretto da Manuel Romero, presentato per la prima volta il 10 settembre 1941 e interpretato da Paulina Singerman, Arturo García Buhr e Severo Fernández. | <https://youtu.be/osyfkf5wlp5s>

A babé de Paris (1941) è un film argentino in bianco e nero diretto da Manuel Romero il film è ispirato all'opera teatrale di Carlos Darnel e Camilo Darthés presentato in anteprima il 18 marzo 1941 e interpretata da Paulina Singerman, Enrique Serrano, Ernesto Raquén, Segundo Pomar, María Esther Podestá e Teresa Serrador. | <https://youtu.be/BfHxT-zz9EYO>

Isabelita (1940) è un film argentino in bianco e nero diretto da Manuel Romero, presentato per la prima volta il 31 luglio 1940 e interpretato da Paulina Singerman, Tito Lusiardo, Sofia Bozán e Juan Carlos Thorry. | <https://youtu.be/adY8T7YPZ2k>

Caprichosa y millonaria (1940) è un film argentino in bianco e nero diretto da Enrique Santos Discépolo, presentato per la prima volta il 1 maggio 1940 e interpretato da Paulina Singerman, Fernando Borel, Tania e Augusto Codecá. | <https://youtu.be/nz5ChHjwKws>

Retazo (1939) è un film argentino in bianco e nero diretto da Elías Alippi. La sceneggiatura

di Francisco Chiarello basata sull'opera di Dario Niccodemi, presentato in anteprima il 3 maggio 1939 e interpretato da Paulina Singerman, Alberto Vila e Perla Mary. | <https://youtu.be/7pMqQ80J4s4>

La rubia del camino (1938) è una commedia argentina in bianco e nero diretta e sceneggiata da Manuel Romero, presentata per la prima volta il 6 aprile 1938 e interpretata da Paulina Singerman, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero e Sabina Olmos. | <https://youtu.be/TOhMwnyrEZO>

I dimenticati #71 | Ivan Mozzuchin

Michele Strogoff, regia di Viktor Turžanskij (1926) | <https://youtu.be/fCmotjg7Gw>

Il fu Mattia Pascal (Feu Mathias Pasca), regia di Marcel L'Herbier (1926) (con il nome Ivan Mosjoukine) | <https://youtu.be/6MRWISGW98Q>

I dimenticati #72 | Minnie Devereaux

Fatty and Minnie He-Haw, regia di, non accreditato, Roscoe 'Fatty' Arbuckle - cortometraggio (1914) | <https://youtu.be/yoJFLY7ly7I>

Il vile (The Coward) è un film muto del 1915 diretto da Reginald Barker e da Thomas H. Ince. | <https://youtu.be/LkSx13FRdQg>

I dimenticati #73 | Susumu Fujita

Hataraku ikka (1939) - Genji's fellow worker | <https://youtu.be/xioIdqJqmIA>

Nessa no chikai (1940) - Chen Suyan | <https://youtu.be/bXHDVmp9RsQ>

Kato hayabusa sento-tai è un film giapponese in bianco e nero del 1944 diretto da Kajiro Yamamoto. | <https://youtu.be/NdD6DezelBs>

I dimenticati #74 | Mirtha Legrand

Hay que educar a Niní (1940) di Luis César Amadori. | <https://youtu.be/T6yFQ7N4Hwo>

Los martes, orquídeas (1941) di Francisco Mugica | <https://youtu.be/ijV9606NRug>

Soñar no cuesta nada (1941) di Luis Cesar Amadori | [https://youtu.be/CRZm\\_iUjzXU](https://youtu.be/CRZm_iUjzXU)

Adolescencia (1942) di Francisco Mugica | <https://youtu.be/uw1SrfOWjgs>

El viaje (1942) di Francisco Mugica | <https://youtu.be/xYGjxYu7gQo>

Clarode luna (1942) di Luis César Amadori | [https://youtu.be/rB\\_MUNW8maM](https://youtu.be/rB_MUNW8maM)

El espejo (1943) di Francisco Mugica | <https://youtu.be/FYtftBjKfug>

Safo, historia de una pasión (1943) di Carlos Hugo Christensen | <https://youtu.be/BDFqgWsTXx4>

Mi novia es un fantasma (1944) di Francisco Mugica | <https://youtu.be/uXoJddEoBzM>

La casta Susana (1944) di Benito Perojo. | [https://youtu.be/oB\\_xlum\\_7OU](https://youtu.be/oB_xlum_7OU)

María Celeste (1945) di Julio Saraceni | <https://youtu.be/1ZyXtLlmQqM>



La señora de Pérez se divorcia (1945) di Carlos Hugo Christensen | <https://youtu.be/T5Y8Ew9qOnQ>

Cinco besos (1945) di Luis Saslavsky | <https://youtu.be/IUPhjvnZWQ>

Un beso en la nuca (1946) | di Luis Mottura | <https://youtu.be/DaodjPMb2L8>

Treinta segundos de amor (1947) di Luis Mottura | <https://youtu.be/ayV9aSy7Wos>

El retrato (1947) di Carlos Schlieper | <https://youtu.be/NLFI9jxqtSA>

Como tú lo soñaste (1947) di Lucas Demare | <https://youtu.be/8ZfiqzRxiDk>

Pasaporte a Río (1948) di Daniel Tinayre | <https://youtu.be/TQoVQDGuL8w>

Vidalita (1948) di Luis Saslavsky | <https://youtu.be/1Mter5Lz7dY>

La doctora quiere tangos (1949) di Alberto de Zavalía | <https://youtu.be/n4b3ckaPaac>

La vendedora de fantasías (1950) di Daniel Tinayre | <https://youtu.be/9LXjdwhWF4w>

Esposa último modelo (1950) di Carlos Schlieper | <https://youtu.be/oPjox79N-lc>

El pendiente (1951) di León Klimovsky | <https://youtu.be/LsGnq9ewg5k>

La de los ojos color del tiempo (1952) di Luis César Amadori | <https://youtu.be/Fli-CHSXPyUo>

Doña Francisquita (1952) di Ladislao Vajda | <https://youtu.be/Lnc1SYO-tp8>

Tren internacional (1954) di Daniel Tinayre | <https://youtu.be/a1NGNu-CcZ4>

El amor nunca muere (1955) di Luis César Amadori | <https://youtu.be/SFjIhHkDeEA>

La pícaro soñadora (1956) di Ernesto Arancibia | [https://youtu.be/ALKYE8b\\_HMY](https://youtu.be/ALKYE8b_HMY)

La patota (1960) di Daniel Tinayre | <https://youtu.be/K7eXs4aO3ds>

Sábado a la noche, cine (1960) di Fernando Ayala | <https://youtu.be/BVR8StgOJPO>

Bajo un mismo rostro (1962) di Daniel Tinayre | <https://youtu.be/B39QEFVZHo>

La cigarra no es un bicho (1963) di Daniel Tinayre | <https://youtu.be/viMWakIoA-k>

Con gusto a rabia (1965) di Fernando Ayala | <https://youtu.be/3s3ZoaQcUc4>

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

## La televisione del nulla e dell'isteria (LXIX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italiano? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perché la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

*"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)*



Massimo Cacciari



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



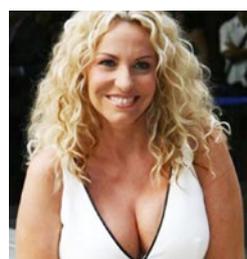
Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



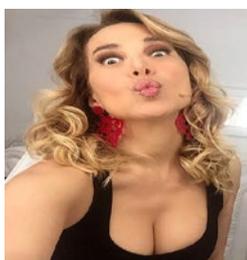
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregori



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

## La Grande Guerra (1959) di Mario Monicelli

Guardia: Chi va là?

Oreste: Ma che fai ahò, prima spari e poi dici chi va là?

Guardia: È sempre mejo 'n amico morto che 'n nemico vivo! Chi siete?

Oreste: Semo l'anima de li mortacci tua!

Guardia: E allora passate!

Una guardia e Oreste Jacovacci (Alberto Sordi)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'

Magazine on-line di cinema 2015

Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 -

Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte

Contemporanea

ISSN 2431 - 6739



Responsabile Angelo Tantarò

Via dei Fulvi 47 - 00174 Roma [a.tnt@libero.it](mailto:a.tnt@libero.it)

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Luciana Castellina,

Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione

Maria Caprasecca, Nando Scanu

il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di

Nicola De Carlo

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

[www.cineclubroma.it](http://www.cineclubroma.it)

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a [diaridicineclub@gmail.com](mailto:diaridicineclub@gmail.com) per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

doce poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

[www.cineclubroma.it](http://www.cineclubroma.it)

[www.ficc.it](http://www.ficc.it)

[www.cinit.it](http://www.cinit.it)

[www.pane-rose.it](http://www.pane-rose.it)

[www.ilquadraro.it](http://www.ilquadraro.it)

[www.cgsweb.it/edicola](http://www.cgsweb.it/edicola)

[www.lacinetecasarda.it](http://www.lacinetecasarda.it)

[www.valdarnocinematofestival.it](http://www.valdarnocinematofestival.it)

[www.cineclubalphaville.it](http://www.cineclubalphaville.it)

[www.conseguenze.org](http://www.conseguenze.org)

[www.cinematerritorio.wordpress.com](http://www.cinematerritorio.wordpress.com)

[www.circolozavattini.it](http://www.circolozavattini.it)

[www.facebook.com/diaridicineclub](http://www.facebook.com/diaridicineclub)

[www.facebook.com/diaridicineclub/groups](http://www.facebook.com/diaridicineclub/groups)

[www.officinavialibera.it](http://www.officinavialibera.it)

[www.ilpareredellingegnere.it](http://www.ilpareredellingegnere.it)

[www.aamod.it/link/](http://www.aamod.it/link/)

[www.usnexpo.it](http://www.usnexpo.it)

## Diari di Cineclub

[www.prolocosangiovanvaldarno.it](http://www.prolocosangiovanvaldarno.it)

[www.cineclubgenova.net](http://www.cineclubgenova.net)

[www.losquinhos.it](http://www.losquinhos.it)

[www.associazionearc.eu](http://www.associazionearc.eu)

[www.domusromavacanze.it](http://www.domusromavacanze.it)

[www.isco-ferrara.com](http://www.isco-ferrara.com)

[www.bookciakmagazine.it](http://www.bookciakmagazine.it)

[www.bibliotecadelcinema.it](http://www.bibliotecadelcinema.it)

[www.retecinemaindipendente.wordpress.com](http://www.retecinemaindipendente.wordpress.com)

[www.cineforum-fic.com](http://www.cineforum-fic.com)

[www.senzafrontiereonlus.it](http://www.senzafrontiereonlus.it)

[www.hotelmistralzoristano.it](http://www.hotelmistralzoristano.it)

[www.ilgremiodelsardi.org](http://www.ilgremiodelsardi.org)

[www.amicidellamente.org](http://www.amicidellamente.org)

[www.teoremacinema.com](http://www.teoremacinema.com)

[www.cinecoloromano.it](http://www.cinecoloromano.it)

[www.davimedia.unisa.it](http://www.davimedia.unisa.it)

[www.radiovenere.com/diari-di-cineclub](http://www.radiovenere.com/diari-di-cineclub)

[www.teatrodellebambole.it](http://www.teatrodellebambole.it)

[www.perseocentroartivisive.com/eventi](http://www.perseocentroartivisive.com/eventi)

[www.romafilmcorto.it](http://www.romafilmcorto.it)

[www.piccolocineclubtirreno.it](http://www.piccolocineclubtirreno.it)

[www.cineforumdonorione.com](http://www.cineforumdonorione.com)

[www.cineconcordia.it/wordpress](http://www.cineconcordia.it/wordpress)

[www.crcposse.org](http://www.crcposse.org)

[www.cineclubinternazionale.eu](http://www.cineclubinternazionale.eu)

[www.cinemanchio.it](http://www.cinemanchio.it)

[www.associazionebandapart.it/](http://www.associazionebandapart.it/)

[www.bibliotecaviterbo.it](http://www.bibliotecaviterbo.it)

[www.cinenapolidiritti.it](http://www.cinenapolidiritti.it)

[www.unicaradio.it/wp](http://www.unicaradio.it/wp)

[www.cinelatinotrieste.org](http://www.cinelatinotrieste.org)

<https://suonalanacorrasam.com>

[www.lombardiaspettacolo.com](http://www.lombardiaspettacolo.com)

[www.tottusinpari.it](http://www.tottusinpari.it)

[www.scuoladicinemaindipendente.com](http://www.scuoladicinemaindipendente.com)

[www.marxismo.libertario.it](http://www.marxismo.libertario.it)

[www.armandobandini.it](http://www.armandobandini.it)

[www.fotogrammadoro.com](http://www.fotogrammadoro.com)

[www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com](http://www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com)

[www.teatriamocela.com](http://www.teatriamocela.com)

[www.visionandonellastoria.net](http://www.visionandonellastoria.net)

[www.firenzearcheofilm.it/link](http://www.firenzearcheofilm.it/link)

[www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub](http://www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub)

[www.edinburghshortfilmfestival.com/contact](http://www.edinburghshortfilmfestival.com/contact)

[www.lunigianacinemafestival.movie.blog](http://www.lunigianacinemafestival.movie.blog)

[www.artnove.org/wp](http://www.artnove.org/wp)

[www.cinemaeutopia.it](http://www.cinemaeutopia.it)

[www.festivalcinemasicilia.org](http://www.festivalcinemasicilia.org)

[www.cinemaesocietaschool.it](http://www.cinemaesocietaschool.it)

[www.sudsigira.it](http://www.sudsigira.it)

[www.culturalife.it](http://www.culturalife.it)

[www.istitutocinematografico.org](http://www.istitutocinematografico.org)

[www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2](http://www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2)

[www.magiadellaluce.com](http://www.magiadellaluce.com)

[www.globalproject.info/it/resources](http://www.globalproject.info/it/resources)

[www.rassegnalificodia.it](http://www.rassegnalificodia.it)

[www.associazionecentrocelle.it/it](http://www.associazionecentrocelle.it/it)

[www.festivaldelcinemalbanese.it](http://www.festivaldelcinemalbanese.it)

[www.apuliawebfest.it](http://www.apuliawebfest.it)

[www.carboniafilmfest.org/it/](http://www.carboniafilmfest.org/it/)

Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società

[www.festivalfike.com](http://www.festivalfike.com)

[www.sentierofilm.com](http://www.sentierofilm.com)

[www.cinemainospedale.it](http://www.cinemainospedale.it)

[www.lafestadeifollinola.wordpress.com/](http://www.lafestadeifollinola.wordpress.com/)



Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:

<https://bit.ly/2JA5tOx>



Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:

<https://bit.ly/2YEMrjr>



Per Diari di Cineclub | Canale YouTube:

[www.youtube.com/diaridicineclub](http://www.youtube.com/diaridicineclub)

